Francesco Marano

Il film etnografico in Italia

edizionidipagina

Etnografie

collana diretta da Ferdinando Mirizzi

1

Francesco Marano

Il film etnografico in Italia

edizioni di pagina

Indice

Introduzione

Sembra che il film etnografico italiano non sia degno di menzione nella storia dell'antropologia visuale internazionale che, come sappiamo, ha fatto dell'inglese la sua lingua madre. Soltanto il neorealismo è regolarmente citato nei manuali anglofoni. Nel libro di Marc Henry Piault (2000), invece, c'è addirittura un paragrafo dedicato all'Italia. Il titolo, «Partire dalle cose 'così come sono': le esperienze italiane», lascia immaginare una lettura positivista della nostra produzione nazionale. In ogni caso, non soltanto il neorealismo è menzionato, ma anche Pozzi Bellini, de Martino, Olmi, De Seta, Mingozzi.

Di fronte a una rinascita dell'interesse verso il film etnografico e dell'antropologia visuale in generale, sembra opportuno oggi tentare una prima ricostruzione della storia del rapporto fra etnografia e cinema. È intenzione di chi scrive offrire una proposta storiografica sulla quale ci si augura che altri interverrano per apportare critiche o ulteriori approfondimenti suggeriti da nuova documentazione. In questo volume si propone una "stratigrafia" del film etnografico italiano, così come ci è sembrato di poterla individuare a partire da mutamenti culturali e tecnologici, interni ed esterni agli studi antropologici, sulla base di alcune ben precise fonti documentarie osservate anche nel loro inevitabile incrociarsi: la discussione scientifica prodotta sul film etnografico, le teorie antropologiche dominanti, l'analisi dei dati riguardanti il tipo di produzione e la quantità di film prodotti in un determinato periodo, la legislazione relativa alla produzione documentaristica, la distribuzione, la produzione di determinati autori e la retorica audiovisiva utilizzata nei film.

Ogni storiografia porta con sé la questione della periodizzazione: qua-

li sono i criteri con cui segmentare la linea continua della produzione cinedocumentaria che ha stretti rapporti con l'antropologia? Non abbiamo ritenuto di dover identificare le fasi storiche in funzione di un unico criterio adottando, per esempio, quello dei mutamenti tecnologici o dell'elaborazione della critica dell'antropologia o, ancora, delle azioni "avanguardistiche" di qualche autore. Le chiavi interpretative possono cambiare; se in taluni casi la legislazione può essere determinante, come negli anni Cinquanta-Sessanta, in altri è stato il mutamento della tecnologia a favorire nuovi approcci alla ripresa etnocinematografica – penso per esempio a certi film di Jean Rouch. In altri casi il tipo di "strumento" può essere stato capace di suggerire un determinato approccio, grazie alle sue specificità – penso alle inchieste etnografiche televisive degli anni Settanta. Sempre determinante è la formazione e la creatività degli autori, che possono decidere quale stile adottare, quale rapporto intrattenere con i soggetti da filmare e con la realtà in generale. Quando un filmmaker possiede una solida formazione antropologica, oppure è egli stesso un antropologo che usa il film per realizzare rappresentazioni etnografiche, allora è probabile che il dialogo fra metodo, teorie antropologiche e linguaggio cinematografico sia più intenso. Per concludere, è sempre un intreccio di fattori a configurare la specificità di una fase storica o la poetica individuale di un autore.

Un'altra questione è quella delle origini del film etnografico. A tale proposito si è potuto osservare come, di tanto in tanto nel corso del tempo, taluni film siano diventati etnograficamente interessanti. L'affanno nel cercare gli antecedenti può, in questo momento in cui il film etnografico definisce la sua storia, derivare dall'ansia per l'incertezza sui confini del genere – sorti dalla domanda "cos'è un film etnografico?" – e dal desiderio di possedere una storia. Talvolta è stato sufficiente riconoscere un orientamento alla descrizione di una società/cultura per poter includere un film nella storia del film etnografico; un destino che è toccato ai film napoletani del primo Novecento, poi alla cinematografia coloniale (*Siliva Zulu*) e recentemente a produzioni dimenticate che ampliano il panorama dei documentari di interesse socio-etnografico prodotti negli anni Cinquanta[1], fino a poco tempo fa ridotto alla cinematografia "demartiniana".

[1] Proprio mentre si va in stampa ci vengono segnalati due film realizzati a San

Non indicheremo quali film siano "etnografici" e quali no, poiché dal punto di vista dello studioso non si tratta di fornire definizioni dell'etnograficità, ma di osservare come e perché certe opere siano state considerate di volta in volta, nel corso della storia, "etnografiche" e quali invece siano state escluse da questa categoria. Vedremo allora che, a seconda del contesto storico, delle posizioni teoriche e dello stato dell'arte dell'antropologia italiana, sono stati privilegiati taluni aspetti del film per poterne sancire la sua etnograficità, la sua appartenenza al genere etnografico, mentre altri aspetti sono stati posti in secondo piano oppure omessi[2]. Questa è una precisazione fondamentale per comprendere come mai certi film siano rimasti ai margini o siano stati esclusi dalla storia del film etnografico italiano, pur rimanendo, invece, nel più ampio genere "documentario".

Sono i critici e gli storici – gli studiosi in genere –, attraverso la loro attività culturale scientifica e divulgativa, a costruire selettivamente la storia di una pratica. Io stesso, nella parte finale di questo libro, opererò delle scelte, mettendo in rilievo certi film rispetto ad altri esistenti. La cinematografia "demartiniana", per esempio, patrimonializzata dall'antropologia italiana degli anni Cinquanta-Settanta, è stata reputata "etnografica" per la sua vicinanza ai temi cari a de Martino, tanto più che in alcuni casi si è verificata la diretta o indiretta partecipazione dell'etnologo alla realizzazione dei film. Mentre altre opere, come *Il pianto delle zitelle* di Gian Vittorio Baldi (1958, 10 min., Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia) oppure come l'omonimo film di Emmanuele Milano e Giovanni Salvi (*Il pianto delle zitelle*, 1961, 45 min., produzione RAI), realizzate su te-

Costantino Albanese (Potenza) negli anni Cinquanta. Si tratta di *Albanesi d'Italia* di Adriano Barbano (1953, col., 10 min.) e *La currugina* di Daniele Luisi (1955, 11 min., produzione Acta Film). Adriano Barbano (Castrì di Lecce 1926 - Lecce 1985) ha frequentato l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma. Nel 1974 ha fondato la rete tv Teleleccebarbano. Ha realizzato diversi documentari sul Gargano, il Salento, i pescatori dell'Adriatico, i boscaioli della Sila, le architetture in Valle d'Itria, le tradizioni popolari pugliesi. Daniele Luisi (Bari 1921-Roma 2007), diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma, è autore di numerosi documentari ed è stato fra i dirigenti dell'Istituto Luce. Ringrazio Pierpaolo Pirone per le notizie su Barbano e Luisi.

[2] Per le questioni teoriche e metodologiche generali riguardanti il film etnografico si rinvia il lettore a Marano 2007.

mi chiaramente "etnografici" come quelli del rito religioso e del pellegrinaggio, non vengono mai menzionate nelle filmografie "etnografiche" dell'epoca.

Analoghe considerazioni possono essere avanzate per *Siliva Zulu* di Attilio Gatti (1927), opera realizzata solo cinque anni dopo *Nanook of the North* di Robert Flaherty. Se il film di Gatti – in cui si mescolano elementi di finzione e realtà, attori presi dal vero nella loro abitudinaria residenza tribale e melodramma (tale era il film muto di quegli anni) – riesce soltanto oggi a essere interessante per gli antropologi, ciò si deve a una mutata concezione dell'etnograficità, meno restrittiva e interessata a studiare i film come artefatti culturali incorporanti la cultura dell'epoca e dell'autore, nonché alla diffusione e all'interesse nei confronti del genere *docu-fiction* in cui sia *Nanook* che *Siliva Zulu* si collocano. Un film, insomma, può dirci qualcosa riguardo ai soggetti filmati, ma soprattutto rivela la cultura visiva del periodo storico e del contesto socioculturale in cui è stato realizzato, la visione del mondo del suo autore, i rapporti di potere fra chi filma e chi è filmato e il modello cognitivo sulla base del quale è stata prodotta la rappresentazione della realtà. Insomma, di volta in volta, il termine *etnografico* acquista un suo specifico e contestuale significato. E, in conclusione, si potrebbe distinguere tra film di interesse etnografico (diventati tali in determinati momenti storici) e film realizzati etnograficamente da filmmaker antropologicamente formati o comunque dotati di quella sensibilità etnografica che consente loro di realizzare opere collaborative, aperte all'autorappresentazione dei soggetti, capaci di collegare le persone ai contesti socioculturali in cui vivono e agiscono.

Dialogando con queste problematiche, si è infine proposta una periodizzazione del cinema etnografico italiano e una suddivisione in fasi storiche corrispondente alla divisione in capitoli.

Il capitolo primo, *Verso il film etnografico*, dopo aver ricordato alcuni film considerati come degli antecedenti per il trattamento di un soggetto "etnografico", riporta il progetto di Loria, mai realizzato, del "Cinematografo Etnografico", descrive il clima pre-demartiniano, introduce la figura dell'etnologo napoletano e, grazie a una documentazione fino a oggi inedita, riscostruisce l'attività del Centro Italiano per il Film Etnografico e Sociologico, presieduto da de Martino, ma ideato e animato da Romano Calisi.

Il secondo capitolo, *La cinematografia "demartiniana"*, offre un resoconto sui film e sulle idee che ispirarono i cineasti cosiddetti "demartiniani", individuando nella scelta dei temi di ricerca, nella legislazione allora vigente e nella formazione dei filmmaker, i fattori che principalmente influenzarono il documentario di quegli anni. Inoltre si osserva come la poetica "demartiniana" si sia estesa fino alle tramissioni televisive della fine degli anni Settanta e inizio anni Ottanta, ancora centrate sulla magia, il tarantismo e le condizioni di miseria psicologica e culturale del Mezzogiorno. Il capitolo si conclude con una rassegna di posizioni critiche sulla cinematografia "demartiniana".

Nel terzo capitolo, *La cinematografia "non-demartiniana"*, il cui titolo evidentemente vuole ridimensionare l'influenza di Ernesto de Martino sul documentario etnografico degli anni Cinquanta-Settanta, è messa in rilievo la produzione di autori che si sono discostati dai consueti temi demartiniani, filmando feste, tecniche di lavoro, dinamiche sociali – autori successivamente valorizzati e patrimonializzati dall'antropologia italiana soprattutto grazie a Diego Carpitella.

Negli anni Settanta la produzione etnocinematografica è condizionata dall'attivismo politico ereditato dal '68 e dalla controinformazione praticata con i mezzi audiovisivi che allora si stavano diffondendo: il videotape e il Super8. In questo clima di contestazione e di critica ai mass media, la RAI – in particolare il Settore Ricerca e Sperimentazione Programmi – offre agli antropologi spazi di programmazione nei quali etnografia e rappresentazione audiovisiva si incontrano producendo risultati metodologicamente interessanti. Sono questi i temi trattati dal capitolo quarto, *Antropologi fra videotape e televisione*.

È al fondatore dell'etnomusicologia italiana, figura chiave dell'antropologia visuale italiana degli anni Ottanta, che è dedicato il quinto capitolo dal titolo *Diego Carpitella e l'antropologia visiva*. In questi anni si registra uno spostamento di attenzione dai riti alle tecniche (musicali, di cultura materiale) e una rivalutazione del documento audiovisivo per il quale fa da modello il *single-concept film* importato dall'Institut für den Wissenschaftlichen Film di Gottinga. In questa fase storica, il ruolo di Carpitella è centrale anche per la formazione, l'elaborazione teorica e per l'organizzazione al Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari della ras-

segna biennale dei MAV (Materiali di Antropologia Visiva), luogo di proiezioni, ma soprattutto di interventi e dibattiti sul film etnografico.

Nel sesto capitolo, *Il documentarismo audiovisivo: istituzioni e autori*, si individua nel mutamento tecnologico il fattore che ha determinato – più di altri – la quantità e il tipo di produzione etnocinematografica degli anni Novanta. La diffusione delle tecnologie leggere ed economiche di videoregistrazione ha favorito lo sviluppo di centri e istituzioni, dentro e fuori l'Accademia, dedicati alla documentazione audiovisiva etnografica, in particolare del folklore, ed è in questi contesti di ricerca che si sono formati alcuni fra gli antropologi visuali italiani oggi più attivi.

Il settimo capitolo, *Una "nouvelle vague" etnocinematografica*, coglie nel passaggio al digitale (correlato a un abbassamento dei costi di montaggio), nella diffusione di una cultura antropologica lontana dall'oggettivismo, nell'incremento dei festival dedicati al documentario in generale, il terreno nel quale si sono formati ed espressi i filmmaker di quella che potremmo dire una "nouvelle vague" del film etnografico italiano. Sono autori che dialogano con l'etnografia, in modo non pregiudiziale e libero dai dettami dell'Accademia, con la quale pure si confrontano e collaborano, producendo film in gran parte centrati sulla vita di persone di cui colgono il rapporto con la società e la cultura. Accanto all'opera di questi autori, si registra anche una proliferazione degli insegnamenti di antropologia visuale nelle Università italiane, che certo ha contribuito ed è parte di una *nouvelle vague* del documentario etnografico, non soltanto italiano.

Il film etnografico in Italia

Capitolo I

Verso il film etnografico

Antecedenti

Oltre al film di Roberto Omegna, *Matrimonio abissino* (1909, 6 min.), che Romano Calisi (1960: 39) considera «il primo film etnografico italiano, sia pure di un livello non strettamente scientifico», dobbiamo ricordare *Siliva Zulu* (66 min.) di Attilio Gatti[1], realizzato nel 1927 nel corso di una spedizione in cui era presente l'antropologo fiorentino Lidio Cipriani. Il film, che inoltre ha il primato di essere la prima opera cinematografica di finzione mai realizzata in Africa, è stato proiettato più all'estero che in Italia[2] dove resta ancora sconosciuto. *Siliva Zulu* racconta gli ostacoli che il giovane Siliva deve superare per pagare il prezzo della sposa, quindici mucche, al padre di Mdabuli, la ragazza che vuole sposare. Il film di Gatti è ricordato anche in *Cent'anni di cinema italiano* di Gian Piero Brunetta:

> Gatti produce *Siliva Zulu* tutto da solo col sostegno economico della rivista «Cinemalia». La pubblicità enumera le meraviglie del film dichia-

[1] Attilio Gatti era un ufficiale dell'esercito italiano che cominciò i suoi viaggi in Africa nel 1924 e raccontò le sue imprese in diversi volumi: *Saranga il pigmeo* (1945), *Il vero cacciatore in Africa. Tutto sulla caccia grossa con il fucile e l'obiettivo* (1965), *I miei amici con la pelliccia* (1966).

[2] Risulta che il film sia stato proiettato, per quanto Internet ci permetta di ricostruire, il 2 aprile 1998 a Perpignan, in Francia; nel maggio 2001 fu proiettato per la prima volta in Canada; nel 2003 nel corso del Festival del Cinema Africano (Milano 24-30 marzo 2003); il 21 settembre 2004 nell'ambito di eventi organizzati dall'ASI (Atlantic Studies Intiative) della Università di Michigan; il 21 ottobre 2005 all'International House of Philadelphia (Pennsylvania, USA); e molto probabilmente in molte altre circostanze che al momento non è possibile rintracciare.

rando che vi agiscono «pitonesse, maghi e stregoni, un principe reale zulu, centinaia di vergini, masse di guerrieri, coccodrilli, cobra, scimmie»: il risultato commerciale non è esaltante e il film ha una circolazione limitatissima. La sua qualità fotografica – l'operatore è Giuseppe Vitrotti –, il tentativo di accostare i personaggi dal punto di vista psicologico e non solo folkloristico ne fanno – con le dovute opportune distinzioni – un non indegno antecedente di *Tabu* di Murnau (Brunetta 2003: 156-157).

A proposito di *Siliva Zulu*, Igor Mariottini osserva che

i registi Gatti e Vitrotti cercano di codificare una realtà "Altra" come quella degli Zulù, facendo leva sul "noto", vero terreno d'incontro tra autori e spettatori. E quale può essere questo terreno d'incontro, se non le rivalità amorose e le imprevedibili dinamiche di gruppo che si scatenano in conseguenza a esse? A questo punto, stabilito il punto d'incontro, i complessi rituali e sociali degli zulù potranno essere accettati più facilmente se inseriti in una logica familiare tutta europea; le loro dinamiche diventano le nostre dinamiche, la loro vita è solo apparentemente diversa dalla nostra.

C'è da stupirsi – continua Mariottini – che Cipriani, uno dei firmatari del Manifesto della Razza, tenti, con questa retorica del riportare il lontano al familiare, una qualche forma di contatto e comprensione:

Suo malgrado e con tutti i limiti che questo tipo di operazione comporta, il gruppo Cipriani-Vitrotti-Gatto riesce a stabilire una forma tutta particolare di contatto con l'altro (chissà se i gerarchi fascisti si resero conto di questo). Visto quanto succedeva abitualmente tra europei e popolazioni indigene, si trattava comunque di una lieve inversione di tendenza; di certo non c'è reciprocità in quest'incontro e *Siliva Zulu* rimane comunque un film che parla ai "conquistatori", e non ai "conquistati"[3].

[3] Igor Mariottini, *Retrospettiva Faccetta Nera – Il cinema coloniale italiano*, http://www.cinemavvenire.it/articoli.asp?IDartic=4979.

Un'occasione mancata: il "Cinematografo Etnografico"

La ricerca di un rapporto consapevole e scientificamente fondato fra mezzi di documentazione visiva ed etnografia può essere fatto risalire alle attività di Paolo Mantegazza, per il quale fu istituito il primo insegnamento italiano di Antropologia, nel 1869. Paolo Chiozzi ha denunciato una sorta di continuato ostracismo nei confronti di Mantegazza, cominciato durante il fascismo «che lo aveva marchiato come "socialista, ebreo, massone"» (Chiozzi 1993: 53). A quel tempo la tecnologia cinematografica non era ancora disponibile e dunque l'interesse di Mantegazza e della Società Italiana di Antropologia e Etnologia, di cui fu il fondatore, era essenzialmente rivolto alla fotografia. Tuttavia, anche quando poi il cinema cominciò a diffondersi, il disinteresse per la macchina da presa perdurò.

> Quali ne fossero le ragioni – scrive Chiozzi – è difficile da dire: certamente i costi molto più elevati rappresentavano un ostacolo, ma non credo che sarebbe stato davvero insormontabile se ci fosse stato un reale interesse per la cinematografia scientifica. In effetti non si ritrovano nemmeno nella letteratura etno-antropologica di quel periodo accenni ad una possibile utilizzazione del cinema; sarebbe facile dedurre che quegli studiosi diffidassero di un mezzo che andava sempre più affermandosi come "intrattenimento", come spettacolo, e quindi appariva non-scientifico, ma una tale conclusione sarebbe in contraddizione con la *curiositas* che caratterizzava tutta la Scuola fiorentina, sempre attenta ad ogni innovazione nell'ambito della ricerca scientifica e che d'altra parte intratteneva costanti rapporti con gli studiosi e le istituzioni accademiche museali di altri paesi, in alcuni dei quali il cinema era stato immediatamente "adottato" dall'antropologia (Chiozzi 1993: 59).

Fu Mantegazza che per primo avviò, senza conoscere l'analogo studio darwiniano, un'indagine fotografica sull'espressione del dolore e a utilizzare la fotografia nella spedizione in Lapponia con Stephen Sommier (*Studii antropologici sui Lapponi*, 1880). Nel 1885 Sommier tornò in Lapponia per documentare la vita di un popolo che stava scomparendo – «l'ultimo popolo primitivo di Europa» lo aveva definito Mantegazza – e

in quella occasione produsse soprattutto un considerevole numero di fotografie "etnografiche", in controtendenza all'uso esclusivamente antropometrico della fotografia. Sommier fu più degli altri consapevole del duplice ruolo della fotografia etnografica, strumento di ricerca e documento e, come ha osservato Chiozzi, nei suoi testi si tenta un'integrazione della narrazione con le fotografie.

Si delinearono dunque due tipi di pratica fotografica nella ricerca antropologica della Scuola fiorentina, così definiti da Giglioli e Zanetti nelle *Istruzioni per fare le osservazioni antropologiche ed etnologiche* (1880): la fotografia *scientifica* (in altre parole quella antropometrica) e la fotografia *artistica*, dove quest'ultima non era altro che la fotografia etnografica focalizzata sul rapporto fra uomo e ambiente.

Nelle *Istruzioni*, inoltre, veniva affermata una teoria antropologica secondo la quale ogni cultura poteva essere ricondotta a tre ordini di bisogni fondamentali (materiali, morali e intellettuali), quasi un'anticipazione della teoria malinowskiana della cultura. E anche i documenti etnofotografici prodotti dalla "scuola" fiorentina possono, secondo Chiozzi (1993: 57), essere ricondotti a una tale categorizzazione. Per gli antropologi fiorentini la fotografia non era solo un dato, ma doveva essere utilizzata nelle esposizioni museali (il Museo di Antropologia e di Etnologia fondato da Mantegazza nel 1910 e il Museo Preistorico ed Etnografico fondato da Pigorini), interagendo con gli oggetti nella direzione di una loro ri-contestualizzazione, documentandone i procedimenti di fabbricazione e di uso.

Un primo tentativo di ricorrere alle capacità descrittive del cinema fu intrapreso da Lamberto Loria che in occasione dell'allestimento dell'Esposizione di Etnografia Italiana (1911), di cui presiedeva il comitato organizzatore, aveva avviato accordi con la società di produzione Pathé per far riprendere occasioni cerimoniali rappresentative di ciascuna regione presente nella mostra. Come scrive Annabella Rossi, «il Ministero della Pubblica Istruzione di allora non accettò questa proposta in quantoché sembrava una cosa assurda, folle, e queste manifestazioni non vennero mai filmate» (Rossi 1977: 85). Loria ebbe rapporti soprattutto con Athos Mainardi, docente liceale di storia naturale a Urbino e studioso del folklore di Lazio, Abruzzo, Molise e Campania; e fu Mainardi, alla fine, a inviare a

Loria le schede, poi andate perdute, delle manifestazioni che bisognava filmare. Sono rimaste solo quelle relative alla Basilicata: la festa della Madonna della Bruna con l'assalto al carro, la processione dei Turchi a Potenza, il pellegrinaggio al santuario di Picciano a Matera e la processione al santuario di Viggiano. La vicenda del Cinematografo Etnografico – questa era la denominazione del progetto di Loria – si conclude con queste parole di Baldasseroni indirizzate a Mainardi: «è un vero peccato che il Cinematografo Etnografico non possa farsi: ma ci vuol pazienza. Il Loria, oggi assente da Roma, ne è al pari di me dispiacentissimo» (cit. in Rossi 1977: 90). Resta comunque negli archivi del Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari una lista compilata da Lamberto Loria che probabilmente, secondo Annabella Rossi, costituisce l'elenco definitivo di ciò che si intendeva realizzare per l'Esposizione del 1911. Una seconda lista, ricavata dalla Rossi dopo un'indagine negli archivi del Museo, indica luoghi, soggetti e case di produzione – film già realizzati e acquistati dal museo, forse – ma si tratta di film non reperiti, ed è quindi probabile che Loria l'avesse compilata per organizzare una sorta di archivio cinematografico, progetto che rimase irrealizzato.

Se fosse andato in porto, il progetto di Cinematografo Etnografico sarebbe stato un evento pionieristico e di portata internazionale, dal momento che l'American Museum of Natural History promosse la prima spedizione finalizzata a produrre film soltanto alla fine del 1912: si trattò di una indagine sulle cerimonie native e la produzione di manufatti, durante la quale Howard McCormick, che si era recato fra i Pueblo principalmente per raccogliere dati utili a costruire *life groups*, realizzò, su richiesta di Pliny Earl Goddard (assistente-curatore di etnologia all'AMNH dal 1909), otto minuti di film su una "danza del serpente" degli indiani Hopi (Griffiths 2002: 281).

Il neorealismo

Quella poetica cinematografica in voga negli anni Quaranta e Cinquanta in Italia, nota con il nome di neorealismo, è spesso citata nei manuali stranieri di antropologia visuale come un interessante esperimento cine-

matografico nel quale si sono intrecciate realtà e finzione. Il neorealismo nacque come reazione al cinema dei telefoni bianchi, nel quale trovava espressione l'immaginario della piccola borghesia fascista. Anna Grimshaw dedica un intero paragrafo al neorealismo nel suo libro *The Ethnographer's Eye* (2001), dove ricorda che il neorealismo introdusse nel cinema una nuova visione del mondo emersa dalle rovine della guerra (p. 74) e che a indicare l'importanza dei film di Rossellini, De Sica e Visconti aveva in gran parte contribuito il teorico del cinema André Bazin.

Ma cosa avvicina il neorealismo al film etnografico? Secondo Grimshaw:

> per i cineasti neorealisti, nell'essere collocati in modo differente verso la vita contemporanea, erano essi stessi implicati in quello che stavano cercando di esplorare. Questo era evidente nell'uso stesso della tecnologia: «la macchina da presa italiana possiede qualcosa della qualità umana di una macchina da presa Bell & Howell che documenta la realtà, una proiezione dell'occhio e dell'orecchio, come una parte vivente dell'operatore, istantaneamente in sintonia con la sua consapevolezza» scrive Bazin. L'intima connessione con il mondo veniva forgiata attraverso un'intensa osservazione dei dettagli della vita quotidiana. L'accumularsi di questi dettagli, evocativi della densità o della trama del mondo, veniva trasmesso cinematograficamente attraverso l'uso del campo totale e della profondità di campo. [...] Una concezione del cinema che comporta ambiguità, il rivelarsi del reale piuttosto che una sua spiegazione [...]. Il ruolo del cineasta era meno quello di dirigere e presentare l'azione e più quello di fare da filtro in un processo in cui fosse il pubblico stesso a impegnarsi attivamente nella creazione del significato (Grimshaw 2001: 76).

A tale proposito, Grimshaw cita le parole di Rossellini: «Il mio scopo non è mai quello di trasmettere un messaggio, mai di persuadere, ma quello di offrire l'osservazione di qualcuno, anche la mia osservazione». Nel complesso, al neorealismo spetta il merito di aver problematizzato il rapporto fra oggettività e soggettività, illusione e realtà, documentario e finzione, e tali questioni vanno contestualizzate nelle nuove condizioni politiche e sociali che si erano create nel Dopoguerra (Grimshaw 2001: 79), quando la vita degli strati subalterni della società, trascurata dal cine-

ma fascista dei *telefoni bianchi* (1937-1941) emergeva con tutta la sua forza e creatività. Non che gli strati più deboli della società non fossero comparsi nei film precedenti la Liberazione, ma – eccetto *Ossessione*, sostiene Argentieri – «quanto folklore deteriore, respiro municipale, ispessimento melodrammatico e feullietonistico nei film che raccontavano la campagna in chiave di drammoni rusticani a base di gelosie, vendette, odii insaziabili [...] è soltanto dopo il '45 che l'ottica muta» (Argentieri 2000: 112-113). Bazin aveva appunto rilevato questa contingenza storica e la conseguente nascita di una nuova poetica cinematografica. Scrive Bazin: «il cinema italiano si caratterizza soprattutto per la sua adesione alla realtà [...] i film italiani sono prima di tutto dei reportage ricostruiti. [...] Presentano un valore documentario eccezionale» (Bazin 1973: 279-280). In che cosa consista questo "valore documentario" è ben precisato da Mino Argentieri, il quale ci avverte che

> benché il neorealismo abbia segnato una correzione di tiro nella cinematografia italiana, i film sul mondo contadino offrono a noi e ai posteri, più che le tracce di determinate zone sociali e culturali, immagini significative che rispecchiano la visione, il punto di vista di intellettuali formatisi assai di frequente nei popolosi agglomerati urbani, nel pieno della civiltà industriale. Quindi i loro lavori sono raccomandabili, anzitutto, in quanto consentono di accertare i modi in cui l'universo contadino è rivissuto, raffigurato, ricreato secondo i parametri di una cultura, che è la cultura della grande città. Una cultura che, nel caso dei film neorealisti, incarna lo sforzo di comprendere un patrimonio da cui ci si è distaccati ma che si vuole recuperare, parteggiando per alcune sue qualità (Argentieri 2000: 117).

Sembra vicinissima alle esigenze di un certo tipo di film etnografico la *poetica del pedinamento* teorizzata da Cesare Zavattini, uno dei protagonisti del neorealismo, sicuramente il più affine al documentarismo quando afferma che film come *Paisà*, *La terra trema* e *Ladri di biciclette* sono pur sempre fiction e bisognerebbe invece fare film con la realtà quale essa è (Nepoti 1988: 77). La *poetica del pedinamento* consisteva nel seguire una persona nelle attività più semplici della vita quotidiana (si veda il film del 1948 *Ladri di biciclette*, di Vittorio De Sica, di cui Zavattini è stato sceneggiato-

re); in effetti l'idea di una macchina da presa "invisibile" che osservi le azioni dei personaggi seguendoli con riprese lunghe e continuità spazio-temporale, anche fornita da quelle modalità enunciative della profondità di campo e del piano totale e mezzo-totale, ricorda da vicino gli stilemi del *cinema d'osservazione*. Dunque i principi sui quali si basava il neorealismo sembravano davvero porre solide basi per la nascita di un documentarismo etnografico e sociale ma, come vedremo, questa connessione non si è verificata: il neorealismo e il documentario etnografico hanno percorso strade diverse.

Gli anni Quaranta: in attesa di de Martino

Il neorealismo emerse in un contesto storico e culturale in fermento. La cultura italiana era fortemente dominata dal pensiero di Benedetto Croce che nel 1938 aveva pubblicato *La storia come pensiero e come azione*, opera in cui il filosofo "attaccava" i metodi storiografici non idealistici e in particolare la filologia e la sociologia, considerate come conoscenze meramente classificatorie e strumentali, adatte solo a fornire dati alla storia, unica vera scienza individuante[4], tesa cioè a trovare la causa unica, spirituale, che genera i fatti:

> Il compito delle pratiche documentarie, classificatorie, generalizzative ed astrattive a partire dai dati, mantiene in Croce una funzione strumentale, solo utile come «preparazione pratica di un futuro conoscere»: quello dello storicismo idealista. È questo livello della filologia, dell'obiettivismo, dei processi mentali astrattivi che è da Croce definito "naturalismo", il principale obiettivo polemico dello storicismo: «i concetti classificatori o pseudoconcetti, col cui mezzo le conoscenze storiche si raggruppano ai fini della più agevole esposizione...»[5] [...]. La possibilità di individuare leggi, basate sulla ripetizione, sul confronto, è esclusa non tanto dalla storia, ma da ogni prospettiva scientifica (Clemente 1985: 8).

[4] Su tali questioni e sul ruolo di Croce nello sviluppo degli studi demoetnoantropologici, si veda Clemente 1985.

[5] Benedetto Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1938, p. 130.

In questo contesto, gli studi demologici ed etnologici italiani erano, come nota Clemente, più vicini alla filologia tedesca, al diffusionismo e alla ricerca delle origini, più che all'antropologia britannica; e in questo loro insistere, per esempio sulle pagine della rivista «Lares», nella raccolta di credenze, canti, superstizioni e fatti di folklore in genere, gli studi demologici costituirono un baluardo di resistenza all'idealismo crociano (ivi: 11). Si venne così a creare una sorta di «"doppio regime", della coesistenza tra idealismo filosofico e documentarismo positivista» (ivi: 20).

Proprio perché frutto di un procedimento ineluttabilmente tecnico che metteva in secondo piano l'intuizione come momento creativo dello spirito, anche il cinema finì nel calderone delle pseudo-arti. Fra coloro che reagirono a questa marginalizzazione del cinema spicca la figura di Galvano Della Volpe, il quale si espresse contro «la riduzione [crociana] del linguaggio a fatto puramente estetico, e insieme contro la definizione dell'arte come "intuizione lirica pura", vicina al sentimento e alla fantasia, e lontana da ogni bisogno (e da ogni capacità) di comunicare» (Casetti 2002: 71). Sarebbe stato impossibile immaginare un cinema di denuncia, quali furono il neorealismo e il documentarismo sociale ed etnografico degli anni Cinquanta, senza una critica all'estetica crociana; e dunque bisogna menzionare Della Volpe come fra coloro che hanno aperto la strada a nuove forme di comunicazione cinematografica. Nel 1953 il filosofo imolese, professore di storia della filosofia e poi di estetica all'Università di Messina, scriveva:

> sembra non discutibile che si debba abbandonare l'estetica o estetizzante teoria crociana e tradizionale della immagine o intuizione come per se stessa forma e quindi "indiscriminata" o "pura" immagine o intuizione cosmica: ossia immagine o intuizione universale-metastorica o universale in senso assoluto, *mistico* (nell'op. cit. Croce asserisce che concetti e sentimenti trasfigurati nella poesia «hanno perduto l'impronta storica», ecc. ecc.): universale in senso mistico, ripetiamo, se la verità o universalità dell'immagine artistica è appunto, per Croce, soprastorica, eterna e, ad un tempo, indiscriminata e "ineffabile" (Della Volpe 1954, in AA.VV. 1972: 20).

Della Volpe cercò di restituire alla creazione artistica la sua base materiale

e culturale, la sua «natura sociologica»; contro l'idea crociana che «la poesia non tratta "problemi", ma forma immagini di vita in atto», e con riferimenti teorici alla linguistica strutturalista di Ferdinand de Saussure, Della Volpe dimostrò che quella «assoluta "creatività" soggettiva» volta a tramutarsi, in quanto atto essenzialmente individuale, in ineffabilità e dunque in non-conoscibilità, se è possibile in qualche modo condividerla è dovuto al fatto che il suo significato è dipendente da una *struttura* che ne permette la comprensione (Della Volpe 1972: *passim*).

L'influenza di Croce, definito «un maestro di intere generazioni di studiosi», non si propagò soltanto attraverso le sue opere e la sua rivista «La Critica», ma anche grazie all'impegno di personalità della cultura italiana come lo storico della filosofia Guido De Ruggiero, lo storico del risorgimento e del cristianesimo Adolfo Omodeo, lo storico Federico Chabod, lo storico della critica letteraria Mario Fubini, il musicologo Massimo Mila e lo storico dell'arte Carlo L. Ragghianti (cfr. Moravia 1984: 534). Ma negli anni Quaranta le opere di alcuni intellettuali cominciarono a incrinare l'egemonia crociana. È in quel decennio che appare sulla scena Ernesto de Martino, allievo di Croce, con il progetto di estendere lo storicismo idealista alle popolazioni etnologiche e alle classi subalterne, di fare, in altre parole, la storia dei popoli da sempre dominati. Nel 1941 è dato alle stampe *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* di Ernesto de Martino, e alcuni anni dopo, nel 1948, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. In queste opere de Martino tenta di salvare l'eredità idealistica del maestro riconoscendo allo stesso tempo quell'autonomia delle culture subalterne come soggetto storico e del folklore come oggetto di studio, in dialettica con le classi dominanti, così come si presentava nella proposta intellettuale di Antonio Gramsci. Il pensiero di Gramsci pubblicato in *Quaderni dal carcere* (1948), il *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi (1945) e le suggestioni provenienti da Rocco Scotellaro stimolarono l'interesse etnologico demartiniano per le classi subalterne meridionali e formarono l'atteggiamento con cui lo studioso, in quanto appartenente a una classe borghese, si pose nei confronti degli "umili". Atteggiamento che fu condiviso dai documentaristi "demartiniani" e visualizzato nelle loro opere producendo precise scelte poetiche e retoriche.

Nelle *Osservazioni sul folclore*, Gramsci affermava:

> si può dire che finora il folclore sia stato studiato prevalentemente come elemento "pittoresco" [...]. Occorrerebbe studiarlo invece come "concezione del mondo e della vita", implicita in grande misura, di determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società, in contrapposizione (anch'essa per lo più implicita, meccanica, oggettiva) con le concezioni del mondo ufficiali (o in senso più largo, delle parti colte della società storicamente determinate) che si sono successe nello sviluppo storico (Gramsci 1950: 215).

In un certo senso de Martino, con *Il mondo magico* (1948), aveva già aperto la strada ad uno studio autonomo della cultura delle classi subalterne, ma Gramsci introduceva la novità dell'elemento dialettico, «la contrapposizione», la logica marxista della relazione oppositiva fra le classi dominanti e «determinati strati»; invece de Martino riteneva di poter scrivere una storia "autonoma" degli umili accanto, non contro, la storia "crociana" dei dominatori, e "individuante" come quest'ultima, cioè non frutto del metodo comparativo – tipico delle "pseudo-scienze", come Croce definiva filologia e sociologia – che conduce alla ricerca di "invarianti" e a risultati "generalizzanti" (cfr. Cirese 1971: 220-221). Questa storia la si sarebbe potuta scrivere grazie a un *etnocentrismo critico* che riconosce l'etnologia come scienza occidentale del rapporto fra l'Occidente e le altre culture: «siamo "noi" in quanto occidentali, cioè in quanto depositari dell'unica cultura umana che, a capo di un lungo corso storico, ha prodotto la scienza del confronto con le altre culture: la etnologia» (de Martino 1977: 352). E la nostra cultura occidentale è anche l'unica che non ha «mascherato la storicità dell'esistenza umana» (ivi: 354). Siamo "noi" ad avere questa consapevolezza; siamo "noi" a riconoscere che nessuna «osservazione etnografica» è possibile senza l'impiego di «determinate categorie di osservazione»; siamo "noi", infine, ad avere la consapevolezza che però così rischieremmo di «attribuire a tali culture la nostra storia», e dunque dobbiamo rivedere criticamente le nostre categorie, riconoscerne i limiti e l'estraneità a quelle culture che vogliamo studiare per giungere a un nuovo umanesimo (ivi: 409-410).

Tornando a Gramsci, il secondo tratto del suo pensiero – di particolare interesse per quel che concerne il rapporto fra cinema ed etnografia negli anni Cinquanta-Sessanta – è l'idea di *intellettuale organico*. Quella fi-

gura di «intellettuale parassita [...] uccellino fatto per la gabbietta d'oro che dev'essere mantenuto a pastone e a chicchini di miglio», così come descritta da Prezzolini (cit. in Gramsci 1950: 65), è, secondo Gramsci, ormai obsoleta; e nemmeno l'intellettuale può esprimere verso gli "umili" un «sentimento "sufficiente" di una propria indiscussa superiorità, il rapporto come tra due razze, una ritenuta superiore e l'altra inferiore, il rapporto come tra adulto e bambino» (ivi: 72). L'intellettuale deve invece partecipare alla vita del popolo, riuscendo a coglierne la contrapposizione dialettica con la classe dominante cui egli stesso appartiene.

> L'errore dell'intellettuale – scrive Gramsci – consiste nel credere che si possa sapere senza comprendere e specialmente senza sentire le passioni elementari del popolo, comprendendole e quindi spiegandole e giustificandole nella determinata situazione storica. [...] In assenza di tale nesso i rapporti dell'intellettuale col popolo-nazione sono o si riducono a rapporti di ordine puramente burocratico, formale; gli intellettuali diventano una casta o un sacerdozio (Gramsci 1966: 114-115 cit. in Lombardi Satriani 1980: 35-36).

Scienze sociali e cinema

La storia del film etnografico italiano – intesa come storia dei rapporti fra etnografia e film – comincia nei primi anni Cinquanta con la produzione di film legati alle ricerche demartiniane e a iniziative tese a promuovere un rapporto sempre più integrato fra gli strumenti di documentazione visiva (il film e la fotografia) e le scienze sociali. Un'analisi dei documenti e della bibliografia riguardante quel periodo storico rivela l'esistenza di una trama di relazioni personali e istituzionali animata da un appassionato spirito propositivo diretto a individuare il patrimonio dei film etnografici, a definirne le specificità e a porre le basi per una pratica costante e coerente all'interno delle discipline antropologiche e sociologiche.

Vanno anche ricordati alcuni contributi prodotti negli anni Trenta da Cesare Caravaglios (1934a; 1934b) e Luciano De Feo (1936), tutti auspicanti l'utilizzo del "fonofilm" per la documentazione del folklore e, anche

se in una cornice positivista, tutti indirettamente anticipatori di quel passaggio dal *testo* alla *performance* che de Martino ha messo in pratica con lo studio del lamento funebre. Caravaglios, folklorista, scriveva che

> il fonofilm, infatti, offre allo studioso non soltanto la possibilità di una esatta riproduzione della musica e della parlata popolare, ma dà anche, e ciò è veramente confortante, in un quadro di assoluta verità, l'ambiente nel quale si raccoglie e gli elementi che ivi agiscono, nel momento in cui agiscono, il che significa tutti i dati necessari allo studio dei documenti che si portano all'esame (Caravaglios 1934a: 603).

De Feo, direttore dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa[6], intervenne al XXIV Congresso della Società Italiana per il Progresso delle Scienze che si tenne a Palermo (12-18 ottobre 1935) facendo un elogio del "fonofilm" e sostenendo che l'etnografia non poteva ormai più fare a meno di questo nuovo strumento:

> I nuovi orientamenti dello studio dell'etnografia considerano gesto, parola e musica come tre elementi strettamente connessi fra loro. Per il popolo, infatti, il gesto è il sussidio della parola, specie quando conta [*sic* –

[6] Il nome di Luciano De Feo, avvocato, giornalista e presidente del Sindacato Istruzione Cinematografica, è legato alla nascita dell'Istituto Luce. Nel 1925 «organizza le prime visioni gratuite in piazza, dinanzi all'ingresso della Mostra, di pellicole "educative e di propaganda"; una in particolare riscuote un grande successo: "Dove si lavora per la grandezza dell'Italia", un breve "soggetto" preso a Palazzo Chigi il 27 luglio 1924, dove compare Mussolini al tavolo da lavoro. Appena si sparge la voce delle proiezioni, gruppi di fascisti e gente comune accorrono a vedere il duce (molti lo vedono "dal vivo" per la prima volta). In un certo senso questa è la prova generale di quella che sarebbe stata la propaganda cinematografica fascista» (Gian Piero Brunetta in http://www.archivioluce.com/luce_storia/stampa.asp?documentID=172). «All'inizio in effetti l'organismo è nato per produrre e diffondere film educativi: è una piccola società anonima, costituita nel 1924 per iniziativa di Luciano De Feo, avvocato e giornalista, con una notevole esperienza di politica economica internazionale. I primi titoli del 1924 comprendono alcuni documentari di Roberto Omegna, il pioniere della cinematografia scientifica italiana, come "La vita dei ragni Epeira", o "La vita delle farfalle". Ma è dal fascismo, e da Mussolini in persona, che l'Istituto riceve la spinta e il sostegno decisivo per una rapida crescita» (Gianpiero Brunetta, http://www.archivioluce.com/luce_storia/index.asp?documentID=172).

> leggi *canta*], perché allora più che mai esso è sotto l'influenza della passione che col canto esprime e che la parola interpreta e traduce. Da ciò appare evidente la necessità di studiare questi elementi. Non solo nel loro complesso ma anche nelle dipendenze che fra loro intercorrono (De Feo 1936: 50).

Nel seguito dell'intervento, De Feo sottolinea la capacità del film di documentare il contesto in cui le esecuzioni musicali avvengono e di costituire un oggetto la cui diffusione favorisce «la reciproca conoscenza e la comprensione fra i popoli stessi» (*ibid.*). Nel paragrafo sugli elementi del film folclorico, basandosi su alcune osservazioni di Caravaglios, De Feo afferma l'importanza di progettare il film da parte di un «tecnico del folclore», prima di passare alla fase delle riprese le quali devono documentare una realtà autentica, non ricostruita:

> un film documentario folclorico, per essere utile alla scienza, deve essere creato sul *veridico e non sul verosimile*, cioè deve essere un film in cui la verità storica degli elementi che riproduce deve essere rispettata al cento per cento (ivi: 52).

Negli anni Cinquanta, l'evento che diede il primo impulso alle attività di alcuni studiosi italiani interessati all'uso del film per l'etnografia fu il V Congresso Internazionale di Scienze Antropologiche ed Etnografiche che si tenne a Vienna nel 1952, nel corso del quale si affidò alla Francia la istituzione di un «Comitato internazionale di films antropologici ed etnografici» (Maxia 1959: 156), e il 23 dicembre 1952, a Parigi, fu istituito il Comité International du Film Ethnographique[7].

L'anno seguente, nel primo numero della rivista «La Lapa» (settembre 1953), si legge che, a seguito del Congresso di Vienna, «il Centro Etnologico Italiano (che è nato da poco ma che ha al suo attivo già molte

[7] Al Musée de l'Homme, nella sala oggi dedicata a Jean Rouch, dove si svolge annualmente il festival Bilan du Film Ethnograhique, si riunirono, per dar vita al Comité, Marc Allégret, Roger Caillois, Germaine Dieterlen, René Clément, Hubert Deschamps, Marcel Griaule, Pierre Ichac, Henri Langlois, Jean-Paul Lebeuf, André Leroi-Gourhan, Claude Lévi-Strauss, Edgar Morin, Léon Pâles, Alain Resnais, Georges-Henri Rivière, Georges Rouquier et Jean Rouch.

iniziative coraggiose e intelligenti) ha formato un analogo Comitato italiano [Comitato Italiano per il Film Etnografico] che si è collegato con quello di Parigi» (p. 20 – l'articolo è firmato *cin*, pseudonimo di Alberto Mario Cirese). Nel 1953, ancora ne «La Lapa» (anno I, nr. 2, dicembre 1953), nella recensione dal titolo *Documentari etnologici a Venezia e a Roma* (p. 39), ritroviamo il Centro Etnologico Italiano[8] come promotore di una iniziativa che replica a Roma i film etnografici presentati al Festival di Venezia, fra i quali anche alcuni documentari di Jean Rouch. Il Comitato Italiano per il Film Etnografico ebbe vita breve; non si è ritrovata traccia di altre iniziative oltre le proiezioni romane.

Due anni dopo, nel 1954, il gruppo del Centro Etnologico, più alcuni cineasti fra cui Luigi Di Gianni, dà vita a una nuova istituzione dedicata al documentario etnografico italiano denominata in un primo momento "Comitato del Film Etnografico" e successivamente "Centro Italiano per il Film Etnografico e Sociologico"[9]. Sulla base di una importante documentazione messa a disposizione da Alberto Mario Cirese e delle informazioni ricevute da Tullio Seppilli, è stato possibile ricostruire alcuni passaggi importanti del progetto del Centro – il cui principale animatore fu Romano Calisi[10] – , per la cui costituzione furono contattati,

[8] Il gruppo fondatore del Centro Etnologico Italiano era formato da Giovanni Battista Bronzini, Romano Calisi, Franco Cagnetta, Diego Carpitella, Alberto Mario Cirese, Vittorio Lanternari, Pier Paolo Pasolini ed Ernesto de Martino che ne tenne la presidenza sicuramente fino al 1954, come si può dedurre dall'articolo *Nostra intervista con il prof. Ernesto de Martino, presidente del Centro Etnologico Italiano* pubblicato in «Informazione Cultura Arte Internazionali (Agenzia giornalistica, bollettino settimanale per la Stampa Italiana)», I, 3, Roma, 8 marzo (ciclostilato). La sede principale del Centro Etnologico fu in via Emilia a Roma.

[9] Non sempre nella documentazione il Centro appare con questa denominazione ma, soprattutto nella fase progettuale, esso era indicato soltanto come "Centro Italiano per il Film Etnografico". È possibile che la specificazione "sociologico" sia stata suggerita e aggiunta successivamente da Tullio Seppilli che, nel 1959, diresse il gruppo italiano all'interno di una ricerca internazionale sugli "eroi filmici" promossa dall'International Sociological Association.

[10] Sebbene il nome di Romano Calisi non compaia affatto nei documenti sul Centro e sul Convegno del 1956, altrove viene indicato come il promotore del Centro Italiano per il Film Etnografico e Sociologico (cfr. De Simoni 2003: 109). Romano Calisi aveva partecipato, in qualità di antropologo, alla spedizione demartiniana del 1957 in Lucania (15 maggio – 10 giugno); lo vediamo, insieme a De

senza aderirvi, anche Paolo Toschi (storico delle tradizioni popolari), Mario Pincherle (archeologo), Vinigi Lorenzo Grottanelli (etnologo), Alberto Carlo Blanc (paletnologo).

Il progetto, redatto da Calisi e perfezionato da Cirese, prevedeva una consociazione con l'Istituto per le Civiltà Primitive diretto da Raffaele Pettazzoni e, sul piano organizzativo, un comitato onorifico promotore, un comitato di lavoro, un «piano di attività ancora ridotta ma preliminare alla riunione di marzo [1953?]» e un «piano di finanziamento per la riunione di marzo». Le proiezioni prevedevano un non meglio identificato «Film Lucania», *Pasqua in Sicilia* (1955) di Vittorio De Seta, un film africano non definito e altri film suggeriti da Virgilio Tosi. Si progettò di schedare i film etnografici disponibili nei cataloghi, in particolare si pensò a quello dell'USIS (United States Information Service) e al *Catalogue des films ethnograhiques français* curato dal Dipartimento delle Informazioni dell'UNESCO. Oltre ai film, era necessario acquisire pubblicazioni, evidentemente per costituire una biblioteca.

Tra le cose da fare, un promemoria indica una proiezione di film da richiedere al Comité du Film Ethnographique diretto da Jean Rouch, con il quale vi erano contatti almeno fin dalle proiezioni romane del 1953[11]. Inoltre è annotata la necessità di prendere accordi con Cine Club, di predisporre una serie di conferenze basate sulla proiezione di film (Grottanelli avrebbe discusso un film sull'Africa; Toschi quello di De Seta sulla Pasqua) e altre conferenze erano previste intorno ai temi trattati dal film denominato «Lucania» nel dattiloscritto (si tratta probabilmente dei film lucani di Michele Gandin) e da quello sul «pianto funebre lucano». Il promemoria, inoltre, ricordava il «censimento film etnografici» da individuare nell'Annuario della Presidenza del Consiglio e presso la Cineteca del

Martino e a Emilio Servadio, in una fotografia scattata da Ando Gilardi a San Costantino Albanese (cfr. Gallini e Faeta 1999: 243). Fu assistente del pedagogista Luigi Volpicelli all'Università di Roma e direttore del Centro di Sociologia delle Comunicazioni di Massa. È morto in Africa, a causa di un incidente stradale, durante una missione per l'Unesco, organismo per il quale in quel momento stava lavorando.

[11] In quello stesso anno 1953, Rouch pubblicò su «La Lapa», rivista diretta da Cirese, un articolo dal titolo *Rinascita del film etnografico* (in «La Lapa», I, nr. 2, dicembre 1953, pp. 52-53).

Centro Sperimentale di Cinematografia. Un elenco delle riviste di cinema poteva poi essere utile per invitarle a far parte del CFE e per saggiare la loro disponibilità a trattare il film etnografico. Infine erano state previste delle spedizioni in Calabria e Sardegna per realizzare documentari.

Una terza pagina del documento sembra un aggiornamento delle note precedenti. Infatti si fa riferimento alla probabile partecipazione di Rouch, evidentemente contattato, e alla questione del suo «indennizzo». Poi segue una lista di conferenze con i programmati relatori:

Conferenza film Nilotici (Grottanelli)
Conferenza film Pasqua in Sicilia (Pandolfi-Toschi)
Conferenza Cagnetta (foto)
Conferenza Toschi (teatro?)
Conferenza audizione Sabina (Carpitella-Cirese)
Conferenza de Martino (Lucania circoscritto)
Conferenza-audizione Nataletti
Conferenza Tentori (metodi americani?)

Il 24 e 25 novembre 1956 si tenne il 1° Convegno italiano di studi sul film etnografico. Un documento dattiloscritto dell'Ufficio Stampa del convegno, presumibilmente redatto da Romano Calisi, delinea i temi del consesso: *a*) la questione del rapporto fra cineasti ed etnografi; *b*) «atteggiamenti da parte dello scienziato nei confronti del mondo del cinema»; *c*) «bilancio della situazione in Italia». Il rapporto fra lo studioso e il cinema si sviluppa in due direzioni: dal punto di vista dell'analisi, il film di finzione è osservato come oggetto culturale, nei suoi aspetti economici, ideologici e psicologici; quando invece il film «riproduce un ambiente sociale non sufficientemente assimilato nella esperienza degli autori», allora lo studioso può agire nel ruolo di consulente. Infine, si richiede una definizione di "documentario" e si fa una ipotesi di suddivisione tipologica che ritroviamo due decenni dopo, con qualche specificazione, riproposta da Diego Carpitella (1986): 1) film di ricerca; 2) film scientifico; 3) film di divulgazione scientifica.

In un secondo dattiloscritto a cura dell'Ufficio Stampa del Convegno – anch'esso quasi certamente opera di Calisi e inviato ad Alberto Mario Cirese per eventuali modifiche – dal titolo "Cenno informativo sui prece-

denti storici, sul carattere, sugli obiettivi del 1° Convegno Italiano di Studi sul Film Etnografico" troviamo, innanzitutto, la conferma del fallimento del tentativo demartiniano di costruire un centro per il film etnografico:

> Un tentativo più importante [dopo quello di De Feo], anche dal punto di vista organizzativo, venne poi compiuto nel 1953 dal de Martino che, sulla scia dell'enorme successo della Giornata del Film Etnografico tenuta durante la Mostra Cinematografica di Venezia di quell'anno, coadiuvato da un gruppo di folkloristi, etnologi e cineasti, creò il Comitato Italiano per il Film Etnografico, al quale si debbono alcune iniziative senza dubbio importanti. Purtroppo problemi di carattere organizzativo impedirono al Comitato di sviluppare e proseguire l'attività felicemente iniziata.

Dopo una rapidissima rassegna sui pionieri del film etnografico, la seconda questione affrontata è il rapporto fra cineasta e antropologo e la dissonanza fra le ragioni estetiche e quelle scientifiche che dovrebbero essere compresenti in ogni film che voglia dirsi etnografico. Da un lato «i film d'ambiente contadino [...] lasciavano piuttosto a desiderare in quanto analisi della vita culturale, in tutti i suoi aspetti, dei nostri contadini», dall'altro i film prodotti fra le popolazioni etnologiche «testimoniano il crescente interesse del cinema per il mondo coloniale o semicoloniale, ma sono alquanto discutibili dal punto di vista della concezione e della realizzazione, anche se spesso si siano conseguiti effetti spettacolari di notevole efficacia».

Il terzo punto del "cenno informativo" si concentra sulla necessità di avviare campagne di documentazione delle tradizioni popolari italiane, anche per divulgare il folklore nazionale in Italia e all'estero attraverso televisione e festival: «sarebbe un processo di valorizzazione del nostro patrimonio folklorico e turistico, al livello scientifico e divulgativo-informativo, quanto mai apprezzabile e auspicabile». Nel dattiloscritto si informa anche che il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, diretto da Tullio Tentori[12], aveva avviato una Sezione Cinematografica che

[12] Tullio Tentori, «ricordato per una particolare sensibilità per l'antropologia visiva» (De Simoni 2003: 109), diresse il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari dal 1956 al 1972.

«nell'ambito dell'attività scientifica e culturale del Museo stesso, si pone l'obiettivo di dare un vigoroso impulso all'attività filmico-etnografiche» anche attraverso la realizzazione del 1° Convegno italiano di studi sul film etnografico di cui si riporta una bozza di programma:

> – Saranno invitati etnologi, folkloristi, scienziati sociali in generale, documentaristi, registi, critici e produttori cinematografici, personalità del mondo dell'arte e della cultura, etc.
> – Il Convegno si aprirà sabato 24 pomeriggio e si articolerà nel modo seguente:
>
> *Sabato 24*:
> Relazione scientifica introduttiva del Segretario della Sezione Cinematografica dal titolo provvisorio *Contributo alla formulazione dei rapporti tra cinema ed etnologia. Il film etnografico*.
> Dibattito sulla relazione.
> Interventi autonomi sullo stesso tema.
> Proiezione di documentari etnografici.
>
> *Domenica 25*:
> Mattina: Prosegue il dibattito. Lavoro di commissioni. Varie.
> Pomeriggio: Proiezioni pubbliche di documentari etnografici a cicli continuati.

In quella sede sarebbe stata annunciata la costituzione di un Centro Italiano per il film etnografico (precedentemente chiamato Comitato del Film Etnografico).

Che il convegno si sia tenuto e che sia stata annunciata la creazione di un «Centro Italiano per il film etnografico con sede in Roma, presso il Museo delle Arti e Tradizioni Popolari» è confermato, oltre che da Tullio Seppilli che vi intervenne[13], dal resoconto pubblicato di Calisi (1962a) il quale riporta anche l'auspicio di un «approfondimento dello studio dei rapporti fra cinema ed etnologia» nell'ambito generale dei rapporti fra cinema e «spettatore popolare», un interesse non superficiale per le «condi-

[13] Tullio Seppilli e Romano Calisi tennero insieme la relazione introduttiva dal titolo *Contributo alla formulazione dei rapporti tra cinema ed etnologia. Il film etnografico* (notizia estratta dal curriculum di Tullio Seppilli).

zioni di vita popolare» da parte dei film a soggetto e, inoltre, da parte degli etnologi, la «partecipazione alla realizzazione di documentari scientifico-sociali e di divulgazione in questo stesso campo [quello delle condizioni di vita delle classi subalterne] nonché la formulazione dei problemi tecnici e teorici che si pongono a questo proposito» (in appendice a Calisi 1962a: 12). Non si è completamente sicuri che il centro sia stato sempre diretto da Ernesto de Martino; nel 1959, sul catalogo del Primo festival dei Popoli compare come direttore del centro Eitel Monaco, presidente dell'ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Audiovisive) e, precedentemente, nel maggio 1959, Tullio Tentori e Tullio Seppilli risultano co-direttori del centro (con de Martino?), mentre Romano Calisi ricopre costantemente la carica di segretario generale.

Passano altri tre anni e a Cagliari, dal 1° al 4 maggio 1959, si tiene il Simposio internazionale del film etnografico, al quale partecipa Carlo Maxia (1907-1996), direttore dell'Istituto di Antropologia all'Università di Cagliari, il quale scrive:

> è da ritenere molto probabile che nelle prossime generazioni, in un ambiente rinnovato e per l'aumentato ritmo degli incroci, ciò che di tradizioni popolari, di usi e costumi finora aveva resistito per millenni, sparirà ineluttabilmente. Ripeto, solo la cinematografia e la registrazione su nastro o su filo potranno salvare tutto questo per la nostra posterità (Maxia 1959: 159).

Maxia ricorda anche che al Simposio di Cagliari era intervenuta, fra gli altri, Germaine Dieterlen e che alla fine del convegno si era costituito il Comitato Sardo del Film Etnografico, di cui non abbiamo ulteriori notizie. Informazione, quest'ultima, che suggerisce un'indagine più approfondita sugli sviluppi e gli esiti che hanno avuto in seguito i progetti di Maxia, anche in relazione alla presenza a Cagliari di Ernesto de Martino, giunto a insegnare nell'Università di quella città proprio nel 1959, anno in cui ottenne la cattedra di Etnologia e Storia delle religioni.

Nel 1959, da 14 al 21 maggio, si tenne a Perugia il VII Symposium Internazionale sul film etnografico e sociologico organizzato dal Centro Italiano per il Film etnografico e sociologico. Si trattò di una delle edizioni che di anno in anno erano ospitate in una diversa nazione, alla qua-

le intervennero Jean Rouch, Jaqueline Veuve e Luc de Heusch. Le mozioni conclusive del Symposium furono redatte da Seppilli: la prima poneva l'attenzione sulla necessità di documentare filmicamente anche il mondo moderno, non solo le società "tradizionali"; la seconda auspicava un'apertura del Comitato Internazionale del Film Etnografico verso le organizzazioni che si occupano di ricerca sociologica e invitava il Comitato ad aggiungere il termine "sociologico" accanto a "etnografico"; la terza chiedeva conferma del patrocinio del Comitato Internazionale al primo Festival dei Popoli che si sarebbe tenuto nel dicembre dello stesso anno, invitava gli organismi nazionali a inviare film e auspicava che nell'ambito del Festival dei Popoli si tenesse una conferenza sui temi della produzione e della distribuzione; la quarta mozione raccomandava alla direzione della «Rivista Internazionale del Film Etnografico e Sociologico» «di pubblicare al più presto il primo numero» (Seppilli 1959: 15) e chiedeva al Comitato Internazionale e a quelli nazionali di appoggiare la rivista e di proporre i nomi dei loro rappresentanti all'interno del comitato scientifico e della redazione internazionale. Infine chiedeva ai comitati della Francia e della Gran Bretagna di curare la supervisione ai testi redatti in francese e inglese; la quinta mozione era centrata a definire le modalità per la schedatura dei film etnografici e sociologici e la stesura di un catalogo; la sesta mozione chiedeva al comitato direttivo del Comitato Internazionale di fare «i passi necessari al fine di ottenere dall'UNESCO il riconoscimento del Comitato Internazionale del Film Etnografico quale "organizzazione non governativa"» (ivi: 18); infine, la settima mozione chiedeva una riforma dello statuto tale che ogni comitato nazionale fosse rappresentato da due membri all'interno del comitato internazionale.

E ancora il 1959 va ricordato per il primo Festival dei Popoli, che ebbe luogo a Firenze dal 14 al 20 dicembre e il cui catalogo fu presentato come primo numero della «Rivista Internazionale del Film Etnografico e Sociologico», diretta da Romano Calisi. Ernesto de Martino fu nella giuria e il palmarès fu assegnato a *The Hunters* di John Marshall. Il festival nacque più per iniziativa politica che scientifica, con un comitato d'onore amplissimo e di varia provenienza accademica e culturale, e un comitato organizzatore in cui figuravano, fra gli altri, Romano Calisi, Tullio Seppilli e Tullio Tentori. Nonostante il poderoso numero di film of-

ferti al pubblico, tutti di altissima qualità, e di premi, il Festival dei Popoli non è riuscito a mutare la cultura del documentario etnografico in Italia. Il festival fiorentino, scriveva Carpitella nel 1981,

> non si può dire che sia stato in questi ultimi vent'anni promozionale ai fini della produzione italiana, anche quella etnografica, proprio perché non ha mai affrontato, neanche nelle sue tavole rotonde, il modo di produzione dei documentari sociali italiani: il loro retroterra economico, il loro meccanismo meritocratico, la loro finalizzazione, la loro definizione "scientifica" (Carpitella 1981: 9).

Gli anni dal 1953 al 1959 sembrano essere stati dunque cruciali per lo sviluppo del film etnografico italiano e la sua formazione come genere[14]. Un'analisi degli anni Cinquanta del secolo scorso induce a rivedere il ruolo di de Martino che fino a oggi sembrava essere l'unico punto di riferimento per il film etnografico nel ventennio 1950-70. Si delineano, infatti, due campi di attività intorno al film etnografico di quegli anni. Quello della pratica cinematografica dei documentaristi "demartiniani" che fecero dell'etnologo napoletano il loro ispiratore e talvolta consulente, e quello degli studiosi che produssero i primi contributi teorici sul film etnografico e che tentarono di istituzionalizzarlo nell'Accademia e nei musei. In un certo senso, i due campi di interesse riflettono l'annosa questione della mancanza di collaborazione fra cineasti e studiosi. I filmmaker erano privi di formazione antropologica e la Legge Andreotti n. 958 del 29 dicembre 1949 non favoriva la lunga durata dei cortometraggi e, di conseguenza, nemmeno la profondità dell'osservazione della realtà. Essi, peraltro, non coglievano le occasioni di scambio e di "aggiornamento" offerte dal Festival dei Popoli restando, per la maggior parte, in quella zona ambigua fra "scienza" e "spettacolo", per trovare spazio (e garanzia eco-

[14] Usualmente, i film che avevano come soggetto il folklore finivano sotto diverse voci in funzione del tema trattato. Nel Catalogo dei Cortometraggi Italiani dell'IFE (Italian Film Export), che raccoglie i film prodotti dal 1945 al 1950, i film sulle feste finirono nella sezione dei film «turistici», il teatro dei pupi siciliano in «cinema e teatro» e la sezione «vari» includeva film sul carnevale, le feste italiane e il Volto Santo di Lucca (Musumeci 1957).

nomica) nella programmazione cinematografica e, negli anni a venire, televisiva. Gli studiosi, da parte loro, non si preoccupavano di dotarsi di un bagaglio tecnico-linguistico per realizzare in autonomia film etnografici di rilevante qualità formale, lasciando il sospetto che fossero affetti da una tecnofobia dalle probabili radici crociane.

Fra gli studiosi degli anni Cinquanta impegnatisi a favore del film etnografico, emergono le figure di Romano Calisi, Alberto Mario Cirese e Tullio Seppilli. Il primo non fu soltanto il principale animatore delle iniziative a favore del film etnografico, ma anche uno studioso ben informato sulla storia del film etnografico e attento alla bibliografia internazionale allora disponibile. Calisi produsse contributi scientifici puntuali e perfettamente consapevoli delle problematiche concernenti il rapporto tra film ed etnografia (1960, 1962a, 1962b, 1972). Come abbiamo visto, fu in prima linea per l'organizzazione del convegno del 1956, partecipò attivamente alla prima edizione del Festival dei Popoli e scrisse il testo di commento per tre documentari di Luigi Di Gianni al quale presentò Ernesto de Martino (cfr. Gallini 2001: 56): *Magia lucana* (1958), *Nascita e morte nel Meridione* (1959) e *Viaggio in Lucania* (1965).

Per quanto riguarda Cirese, «La Lapa», da lui fondata nel 1953, fu l'unico periodico che nella sua pur breve vita – terminò le pubblicazioni nel 1955 – dedicò costantemente attenzione al film etnografico. Cirese intervenne sulla rivista non solo per fornire resoconti di convegni, ma anche per scrivere contributi metodologici sul film etnografico. Nel 1953, prende spunto dal film *Magia verde* (1953, 95 min.) di Gian Gaspare Napolitano (1907-1966) per criticare esotismo e folklorismo e suggerire al film etnografico autenticità e partecipazione:

> è evidente che film come *Magia verde*, che non sono documentari scientifici, debbono cercare di rendere intelligibile al grande pubblico gli elementi etnografici con ricostruzioni e abili montaggi; ma ciò non significa che li dobbiamo ridurre alla misura del dubbio gusto folkloristico delle riviste. Una presentazione adeguata della vita del mondo popolare o dei "primitivi" non può infatti farsi senza una coscienza adeguata del suo valore umano e non spettacolistico o di curiosità (dobbiamo ricordare *Nanuk* [*sic*] di Flaherty?). E anche la libera rielaborazione del mate-

> riale coreografico, musicale ecc. non può tentarsi senza una conoscenza profonda di quel mondo (articolo firmato *cin*, pseudonimo di Cirese, in «La Lapa», I, nr. 1, p. 38).

Il contributo di Tullio Seppilli fu altrettanto importante, costante nel tempo e attento alla organizzazione di concrete occasioni di discussione, come quelle del Festival dei Popoli, nel cui comitato scientifico è ancora oggi presente. Egli intervenne puntualmente in tutte le occasioni organizzate dal Centro Italiano per il Film Etnografico e Sociologico e nel corso degli anni ha contribuito con costanza su questioni relative all'uso del film e della fotografia nelle scienze sociali, tanto che deve essere sicuramente considerato fra i pionieri dell'antropologia visuale in Italia[15].

Dal punto di vista della produzione scientifica, e dunque della riflessione teorica, gli anni Cinquanta-Sessanta sono caratterizzati dalla presenza di Romano Calisi e Tullio Seppilli. Ma va segnalato il saggio di Ferruccio Giacanelli dal titolo *Cinema ed etnologia*, dove è messo in evidenza un aspetto solo di recente venuto alla ribalta: quello dello studio del film come prodotto culturale rappresentativo della società e della cultura in cui è stato prodotto. Giacanelli osserva che anche i film di finzione, qualora contengano scene di folklore autentico o traggano il loro racconto dal «patrimonio culturale nazionale, al quale attingono argomenti (vicende epico-religiose, etc.)» (Giacanelli 1954: 63), può essere utilizzato come fonte per lo studio della cultura.

Nel 1960, Romano Calisi, mostrando conoscenza della bibliografia internazionale allora disponibile, pubblica sulla «Rivista di Etnografia» un importante saggio nel quale torna l'eco di riflessioni elaborate con Tullio Seppilli nel Symposium perugino del 1959. Egli rileva uno iato fra la posizione degli antropologi, entusiasti per la capacità documentaria del film e definitivamente convinti del suo valore scientifico, e quella di teorici del cinema come Umberto Barbaro, che esalta il film come mezzo artistico negandogli ogni valore documentario, o come Carlo Ragghianti, che ri-

[15] La bibliografia antropologico-visuale di Seppilli è ricchissima e rinviamo il lettore alla bibliografia online di antropologia visuale disponibile sul sito web www.visualanthropology.net.

tiene inutile la distinzione tra film di finzione e documentario dal momento che il film non è mai un mero riproduttore della realtà, richiedendo sempre al suo realizzatore una scelta. Calisi pone dunque, senza avanzare proposte, il problema della soggettività della ripresa cinematografica, quello delle perturbazioni prodotte dalla presenza del filmmaker sui soggetti da filmare e conclude il saggio con una bibliografia ragionata.

Le questioni messe in campo furono rilevanti e vennero in parte discusse nelle edizioni del Festival dei Popoli, ma, in generale, non trovarono un particolare interesse fra gli antropologi, né fra i documentaristi, per le ragioni già menzionate.

Capitolo II

La cinematografia "demartiniana"

Le origini del cinema etnografico italiano

Quella della cinematografia "demartiniana" è una storia che comincia nel Meridione d'Italia, più specificamente in Basilicata, recidendo i legami con il terreno teorico-metodologico di tipo accademico e antropologicamente informato creatosi negli anni 1953-59. I film di Michele Gandin del 1953 e *Magia lucana* (1958) di Luigi Di Gianni danno avvio a una produzione legata per diversi motivi alla figura di Ernesto de Martino, che stabilisce con il cinema etnografico un rapporto indiretto, di ispiratore o al massimo di consulente – se si escludono quei film realizzati all'interno del gruppo di ricerca, vale a dire il film 16mm dal titolo *Dalla culla alla bara*, che Pinna realizzò girando trecento metri di pellicola su «aspetti della miseria, della fatica, la cronaca di un funerale, danze popolari, nozze, ecc.» (Gallini 1996: 85) osservati durante la spedizione in Lucania dell'ottobre 1952[1], e *Meloterapia del tarantismo*, girato da Carpitella in 16mm durante la spedizione del 1959 nel Salento, recuperato fortunosamente da Francesco De Melis nel 1987 e restaurato dal Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari (De Melis 1993). Del documentario di Pinna, di cui si sono invece perdute le tracce, si può ragionevolmente credere che sia stato girato a Grottole (in provincia di Matera), perché di esso si fa menzione nelle

[1] Esattamente la spedizione cominciò il 30 settembre ed ebbe termine il 31 ottobre 1952. L'équipe di de Martino comprendeva, oltre l'etnologo, Vittoria De Palma, Diego Carpitella, Franco Pinna e Marcello Venturoli. In quella occasione furono visitati i paesi di Matera, Grottole, Pisticci, Ferrandina, Colobraro, Valsinni, Stigliano, Marsico Vetere, Viggiano, Savoia e Tricarico.

note di campo di de Martino, nelle pagine relative a Grottole, dove è riportata la scaletta del film[2]. Sappiamo, inoltre, che il documentario fu proiettato presso la casa editrice Einaudi nel corso di una manifestazione divulgativa che prevedeva anche una mostra fotografica e l'audizione delle registrazioni effettuate da Carpitella. Il film e gli altri materiali prodotti durante la ricerca «sono stati raccolti in funzione di una accurata dimostrazione dell'influenza oscurantista della Chiesa Cattolica sulla cultura popolare» (Gallini 1996: 85).

Più frequente e più strettamente correlato alle indagini di de Martino è stato l'uso della fotografia, attraverso la partecipazione alle "spedizioni etnologiche" di importanti fotografi del tempo: Franco Pinna, Arturo Zavattini, Ando Gilardi. Ma del rapporto fra Ernesto de Martino e la fotografia qui non ci occuperemo, rinviando piuttosto il lettore ai fondamentali saggi di Francesco Faeta sull'etnografia visiva demartiniana[3]. Va sottolineato, però, che nel complesso i materiali sonori e visivi raccolti nel corso delle "spedizioni" demartiniane erano destinati a diverse funzioni: quella, innanzitutto, di produrre prove visibili di ipotesi preconcepite a monte della ricerca, intento talvolta dichiarato, come abbiamo appena osservato, ma poco metodologicamente problematizzato. I documenti, lo ricordiamo, venivano raccolti «in funzione di una accurata dimostrazione dell'influenza oscurantista della Chiesa Cattolica sulla cultura popolare». In questo senso, il cinema o la fotografia non sarebbero strumenti di indagine della realtà, non rivelerebbero nulla allo studioso, ma fungono da

[2] «Dalla culla alla bara / Documentario / Dove nasce l'uomo. Culla / Battesimo / Ninna-nanna / Scuola / Lavoro / Ingaggio / Serenata / Nozze / Lavoro / Vecchiaia / Morte, lamenti funebri» (de Martino 1995: 87).

[3] La bibliografia antropologico-visuale di Faeta è vastissima, anche limitandosi alla fotografia "demartiniana". Qui ricorderò alcuni recenti saggi non soltanto contestualizzanti, ma anche critici e tesi alla individuazione degli elementi teorico-metodologici che implicitamente o esplicitamente informarono l'opera dei fotografi che parteciparono alle spedizioni etnologiche di de Martino: *Ernesto de Martino e l'etnografia visiva. Appunti per la definizione di un percorso critico*, in «Ossimori», nr. 7, 1995, pp. 49.54; *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*, a cura di F. Faeta e C. Gallini, Torino, Bollati Boringhieri, 1999; *Lo sguardo dell'etnologo. Ernesto de Martino, l'etnografia, l'etnografia visiva*, in *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 59-77.

sussidi all'attività conoscitiva dell'etnografo, esercitata separatamente e successivamente alla "raccolta dei dati", visivi o non[4]. La funzione della fotografia nelle spedizioni demartiniane è stata quella di produrre anche testimonianze visivamente concrete dell'attività dello studioso napoletano. La fotografia, popolare mezzo di comunicazione, serviva a documentare non soltanto i casi etnografici ma anche a costruire l'immagine pubblica dell'équipe stessa e del suo promotore. Perché, altrimenti, includere nel team del 1952 anche un giornalista come Marcello Venturoli se non per dar corso, a spedizione ultimata, a una circolazione delle notizie attraverso i mezzi di comunicazione di massa? Bisogna poi ricordare che le ricerche di de Martino furono pubblicizzate anche attraverso modalità comunicative non prettamente specialistiche, per esempio sui quotidiani («Paese Sera»), in conferenze, e i materiali prodotti utilizzati per colonne sonore di film, per trasmissioni radiofoniche, per pubblicazioni divulgative e per articoli pubblicati su popolari riviste (cfr. Gallini 1996: 85-86).

Ernesto de Martino consulente ai film

Gli autori cinematografici con cui de Martino ha collaborato sono tutti di formazione cinematografica, lontani dall'accademia, dalla produzione etnocinematografica e molto probabilmente assenti alle proiezioni romane organizzate nel 1953 dal Centro Etnologico Italiano, dove furono proiettati, lo ricordiamo, anche film di Jean Rouch. Essi furono Lino Del Fra, Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Michele Gandin, Cecilia Mangi-

[4] Si vedano anche le fotografie di Annabella Rossi in *Le feste dei poveri* (1969), inserite nel libro per rafforzare l'interpretazione, tutta affidata al testo scritto. In ogni caso il rapporto fra teoria e pratica, intenzioni e risultati, è tanto in Ernesto de Martino che in Annabella Rossi – e direi in ogni essere umano dedito alla ricerca – sempre problematico e denso di contraddizioni, se pensiamo che le relazioni empatiche che caratterizzavano i rapporti della Rossi con i suoi informatori non sono "visibili" nella scrittura etnografica della studiosa. Oppure, se pensiamo alle parole che de Martino pronunciò sul letto di morte per Annabella Rossi, suggerenti un metodo debole e un atteggiamento quasi di *serendipity* che non ritroviamo nella sua letteratura scientifica: «Si ricordi – e glielo dico io – che per essere scienziati bisogna avere un problema, una tematica che stia a cuore, studiarla nella realtà e poi... il metodo di lavoro arriverà. Intanto, *vivere* la realtà è già scienza» (Rossi 1978: 11).

ni, Gianfranco Mingozzi. E la filmografia include, in ordine cronologico: *Lamento funebre*, *Pisticci* e *Costume lucano*, prodotti nel 1953 quali prime tre voci di una "enciclopedia cinematografica" che non ebbe fortuna. Nel 1958 de Martino collabora a *Magia lucana*, primo documentario di Luigi Di Gianni, al quale suggerisce la *location* del secondo film girato nel 1959, *Nascita e morte nel Meridione* (Gallini 1981: 25; Iaccio 2002: 140).

Al film *Stendalì* (1959) di Cecilia Mangini, de Martino sostanzialmente non partecipò; ci informa Clara Gallini: vide il film già realizzato («a de Martino piacque moltissimo» racconta la Mangini) e ne discusse con l'autrice. L'influenza delle opere e delle teorie demartininane sulla cultura italiana e su tanti documentaristi è dichiaratamente riconosciuta da Cecilia Mangini.

> L'incontro è avvenuto con *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, il libro che è all'origine di *Stendalì* [...] la lezione demartiniana è andata ben al di là della scoperta delle coordinate etnologiche del nostro Meridione, delle quali, come sapete, ci siamo innamorati in tanti, noi documentaristi: per noi ha rappresentato una griglia conoscitiva che obbligava all'indagine sulla stratificazione culturale, imponeva il postulato del fenomeno complesso, ci coinvolgeva nella necessità dell'analisi interdisciplinare. Anche se siamo stati affascinati dal concetto demartiniano che il fenomeno magico si forma nella «richiesta di protezione contro la potenza del negativo nella vita quotidiana», ancora di più ha contato il fatto che, con esplicito rierimento a Lévi-Strauss, per de Martino dedicarsi all'etnologia (cito Lévi-Strauss, citato da de Martino stesso) «è la conseguenza di una scelta più radicale, che implica la messa in causa del sistema nel quale si è nati e cresciuti» (in Sciannameo 2006a: 142).

Il film, che nelle intenzioni dell'autrice non voleva essere un documentario etnografico, «ma qualcos'altro», qualcosa che mettesse in causa il sistema, non incontrò il favore di tutti gli antropologi italiani.

> Su *Stendalì* – racconta la Mangini – si era rovesciata la scomunica degli etnologi che lavoravano nell'ambito del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari: a loro dire, un vero documentario etnografico doveva essere girato a macchina fissa, cioè con una sola sempiterna inquadratura, e questo era l'imperativo dell'obiettività scientifica. Quando io

Fotogramma da *Stendalì* (1959), di Cecilia Mangini.

ho obiettato che la sola scelta dell'angolazione della macchina da presa, unica che fosse, implicava la negazione della cosiddetta obiettività scientifica, non si sono spostati di un millimetro dalla loro formula, credo basata sulla falsariga dei documenti etnografici filmati dagli americani. Ma un documento filmico non è un documentario, e soprattutto de Martino non era un *travet* dell'etnologia (in Grasso 2005: 50-51)[5].

Nel 1960 de Martino fornì la sua consulenza per il documentario *Passione del grano* di Lino Del Fra, il cui soggetto è il "rito dell'ultimo covone":

Il gioco della falce ricostruisce – scrive Clara Gallini – un rituale della mietitura di San Giorgio Lucano, che de Martino aveva potuto vedere in

[5] Possiamo immaginare che quando Cecilia Mangini chiama in causa «gli etnologi del Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari» si riferisca molto probabilmente a Tullio Tentori, direttore del Museo dal 1956 al 1972. Tentori, come è noto, aveva importato in Italia l'antropologia americana e in particolare le teorie della scuola di "cultura e personalità" di Margaret Mead. Pertanto i «documenti etnografici filmati dagli americani» potrebbero essere i film di Margaret Mead e Gregory Bateson della serie «Character formation in different cultures», costituiti da poche inquadrature fisse messe in sequenza, oppure quelli proiettati nella prima edizione del Festival dei Popoli (1959).

> atto in una delle sue prime missioni in Lucania, ma che poi era stato abbandonato. de Martino suggerì di persona luogo, tema e anche la principale chiave di lettura di questo rito che, mimando la caccia dell'uomo-capro simbolo dell'animale del raccolto, intenderebbe destorificare il drammatico momento dell'uccisione del campo (Gallini 1981: 26)[6].

Gianfranco Mingozzi realizzò *La taranta* nel 1961, con il testo di Salvatore Quasimodo, che de Martino, in quanto consulente, lesse e giudicò positivamente (*ibid.*). Continuando a seguire le notizie forniteci da Clara Gallini, sappiamo che anche i film di Giuseppe Ferrara *Il ballo delle vedove* e *I maciari* (1962) furono prodotti con la consulenza dell'etnologo; al secondo collaborò la stessa antropologa, e de Martino presenziò a qualche ripresa.

Clara Gallini commenta la produzione "demartiniana", cioè quei film ai quali de Martino ha collaborato, osservando che vi è stata una molteplicità di compiti svolti dallo studioso napoletano, tutti però contrassegnati da una netta divisione dei ruoli fra il cineasta e il consulente, una distanza interpretativa che nel caso di *La passione del grano* è evidente (fra il rito come gioco di Del Fra e il rito come espressione e risoluzione di conflitti in de Martino), ma che si riduce fino a diventare «piuttosto impercettibile» in *La taranta* di Mingozzi, «forse anche per la specifica qualità della documentazione, soprattutto basata su riprese dirette» (*ibid.*). Una osservazione, questa sulla diversità dei punti di vista fra antropologo e filmmaker, che si può replicare anche per i film in cui Annabella Rossi ha ricoperto il ruolo di consulente – si pensi in particolar modo a *La Madonna del Pollino* (1971) di Luigi Di Gianni, il quale ha più di una volta preso le distanze dal testo di commento della Rossi.

L'assenza di collaborazione fra antropologo e filmmaker è ribadita da Paolo Chiozzi:

[6] La *destorificazione* è la modalità secondo cui il negativo (la sofferenza, il problema, la malattia, ecc.), attraverso un rituale magico, è riportato al mito che ne narra l'origine e la risoluzione simbolica; viene cioè sottratto alla contingenza storica in cui è sorto e ricollocato nell'ordine in cui il mito astoricamente lo pone e lo risolve.

> al di là della cosiddetta "consulenza scientifica", non si stabilisce una effettiva interazione fra l'antropologo e il cineasta [...] il documentario viene realizzato in prevalenza "dopo" che il ricercatore ha compiuto la sua indagine, per cui il film risulta essere una "presentazione" dei dati raccolti o dell'interpretazione dell'evento data dall'antropologo. [...] Lungi dall'essere una "osservazione filmica" di un evento, l'azione del filmare si presenta come un ripercorrere a posteriori l'itinerario che il ricercatore ha già precedentemente percorso da solo; di conseguenza egli tende a pre-selezionare gli elementi costitutivi dell'evento che gli appaiono più rilevanti per supportare le proprie interpretazioni. Insomma ci troviamo di fronte a una situazione che viene ritenuta poco utile in antropologia visuale (Chiozzi 1993: 194).

I "demartiniani"

Luigi Di Gianni è considerato il più "demartiniano" fra i registi così etichettati per la decennale produzione sui temi della miseria e della magia cari a de Martino. Diplomato in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1954, Di Gianni ha dichiarato esplicitamente il suo amore per l'espressionismo in tutte le sue forme artistiche, una predilezione che emerge chiaramente nella fotografia dei suoi film: il bianco e nero contrastato, il gesto simbolico, le atmosfere misteriose e drammatiche esaltate dalle oniriche colonne sonore di Egisto Macchi[7]. Gli attori, come nel neorealismo, dovevano recitare se stessi, ma non si trattava di una ricostruzione etnografica, dal momento che essi avrebbero interpretato l'idea che il regista aveva di loro. Il risultato, spesso, era una ricostruzione drammatica (ma a fini di denuncia sociale) delle condizioni di vita dei contadini meridionali, lucani in particolare; lo stesso Di Gianni in un'intervista racconta, a proposito del film *Nascita e morte nel Meridione* (1959), che

> per ambientare la vicenda, interamente ricostruita, scelsi una casa in cui gli animali stavano con gli uomini, cosa che in realtà non succedeva in tutte le case del paese. Io non scelgo mai il meglio ma il peggio perché

[7] Egisto Macchi (Grosseto 1928 - Roma 1992), compositore, ha collaborato anche con Cecilia Mangini, Lino Del Fra e Gianfranco Mingozzi.

Fotogramma da *L'attaccatura* (1971), di Luigi Di Gianni.

> è molto più emblematico ed eloquente. Se devi raccontare in dieci minuti l'essenziale, lasciando emergere la tragicità delle situazioni, le mezze tinte non ti servono. Del resto, l'atmosfera non è un qualcosa di puramente esteriore ma discende da un collegamento tra fuori e dentro» (in Ferraro 2001: 15-16).

Clara Gallini fa notare che proprio in Di Gianni la distanza fra etnologo e regista raggiunge il massimo grado, a vantaggio della poetica e delle intenzioni del regista che si fanno più marcate ed evidenti.

> Il complesso della produzione – scrive Gallini – è coerente e meditato. Con le sue riprese dal vivo e dall'interno stesso del documento siamo ormai lontani da quel sospetto di intenzioni antiquarie che aleggia insensibile sulle impeccabili ricostruzioni dei documentari più strettamente "demartiniani". D'altra parte, c'è in Di Gianni una sua prepotente proposta di lettura che rappresenta senza dubbio la sua personale chiave stilistica, ma che finisce anche per relegare le eventuali ragioni dell'etnologo a un ruolo più subalterno di quanto non avvenisse in passato (Gallini 1981: 27).

Sebbene l'immagine del Meridione prodotta da Di Gianni sia stata concepita e mostrata senza alcuna tentazione di occultamento dell'auto-

re e della sua prospettiva, dunque senza intenzione di produrre uno stereotipo culturale, alla fine l'immagine in bianco e nero del contadino lucano povero e sofferente, chiuso nel suo mondo magico, trasmessa da alcuni film "demartiniani" appare come la continuazione sul piano visivo dello stereotipo della Lucania magica e tragica ereditato dal *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi.

Proprio perché nei film di Di Gianni la poetica autoriale è particolarmente forte, le marche d'autore facilmente riconoscibili e la narrazione predominante sulla descrizione, la sua produzione si allontana tanto dal paradigma del cinema d'osservazione che da quello della documentazione positivista. E quando, al contrario, le immagini tendono a osservare in modo "oggettivo", possono contrapporsi al commento "forte" del testo "scientifico" dell'antropologo. È il caso del film *Madonna del Pollino* (1971). «Questa dissociazione [fra antropologo e cineasta] è paradossalmente più marcata – scrive Gallini – in quei casi in cui [Di Gianni] ebbe la consulenza di Annabella Rossi, che suggerì gli oggetti da riprendere e scrisse anche i testi. Caso-limite, ma fortemente significativo, è *La Madonna del Pollino* (1971)». Clara Gallini ci offre una serie di precise osservazioni sul film, tanto che il brano che le include può essere considerato forse come la prima recensione italiana a un film etnografico:

> Testo e immagini sembrano andare in due direzioni opposte. Il primo insiste con toni non sempre sobri sulla tematica della miseria, la denuncia della subalternità culturale delle plebi meridionali, l'accusa all'etnologia di essere serva del sistema. Le immagini invece in tutta la loro forza ci impongono una realtà per il regista ben diversa: quella di una profondissima esperienza che *di per sé* fa dramma. Nel complesso dell'opera di Di Gianni, molto unitaria anche dal punto di vista formale, ritroviamo di fatto alcuni segni che rinviano direttamente al suo specifico modo di vedere e intendere la religiosità dei contadini del Sud. Nella scelta di certi volti, di certi gesti è presente l'intenzione di restituirci, vista dall'interno, un'esperienza del magico o del festivo che si caratterizza per alcune precise connotazioni psicologiche: gioia, dolore, speranza, intensità, estasi, ecc., per cui la vita del gruppo sembra piuttosto costituirsi come somma di tante vicende individuali, ciascuna con la propria passione. C'è inoltre una precisa selezione, che porta l'occhio della macchina ad eliminare l'intru-

sione di qualsiasi elemento storico: la presenza dei preti o della forza pubblica in una festa, le automobili, gli abiti moderni, i giovani stessi. È insomma un'esperienza religiosa eterna quella che Di Gianni ci vuol restituire: eterna quasi nel senso di emblematica e archetipale. Modo personalissimo di lettura oserei dire junghiana del folclore magico-religioso del Sud, se pur molto deve a de Martino come terreno di scoperta, se ne discosta quanto mai per spirito. Di Gianni fa dunque propria un'eredità culturale vivificandola in modo attivo (Gallini 1981: 27).

Anche nel caso di *Il male di San Donato* (1965), film girato senza le abituali ricostruzioni, Di Gianni riesce a "piegare" la realtà in modo espressivo, scegliendo le inquadrature, l'illuminazione, le situazioni e i volti più suggestivi. Diversamente da *La Madonna del Pollino*, a Montesano Salentino Di Gianni trova una particolare sintonia con Annabella Rossi: l'evento filmato è ben adatto a rappresentare il concetto di *cultura della miseria* alla base de *Le feste dei poveri* (Rossi 1969) e la funzione catartica dei pellegrinaggi. Inoltre Di Gianni visualizza l'idea di uno *stigma* – termine utilizzato da Annabella Rossi e enfaticamente rappresentato con le immagini che accompagnano *Le feste dei poveri* – specifico delle classi subalterne, una *facies* determinata dalle condizioni di vita e dalla cultura, tanto forte e espressiva da potersi considerare – insieme alla cinesica – come un aspetto non secondario dell'oralità[8].

Due fotogrammi da *Il male di San Donato* (1965), di Luigi Di Gianni.

[8] Considerazioni analoghe su *Il male di san Donato* sono proposte da Gianluca

Fotogrammi da *La potenza degli spiriti* (1968), di Luigi Di Gianni.

Raccontando la lavorazione del film, Di Gianni ricorda la soddisfazione per le immagini che aveva prodotto, ma allo stesso tempo la delusione nel leggere il commento scritto da Annabella Rossi, alla quale aveva promesso che nessun intervento sarebbe stato fatto sul testo:

> La mia soddisfazione diminuì molto nel leggere il commento, enfatico e retorico, privo di un vero legame con le immagini: l'itinerario religioso, le sue componenti magiche ed emotive, che ricostruisco nel filmato, si accompagnano a elucubrazioni dotte, ricolme di considerazioni ideologiche con toni a volte populistici. Una cesura netta che in molti punti diventa un vero e proprio conflitto (in Ferraro 2001: 37).

In effetti il film che, ricordiamolo, è realizzato nello stile "osservativo", a colori e con il sonoro in sincrono, lontano quindi dalle atmosfere espressioniste dei film degli anni Cinquanta, confligge in modo evidente con il commento di Annabella Rossi che sembra invece condurre forzatamente lo spettatore verso una lettura ideologica da cui le immagini, con

Sciannameo che sottolinea l'interesse di Di Gianni per le espressioni visive: «il film infatti non è la semplice esposizione dei dati raccolti nel corso di una ricerca scientifica, è esso stesso il risultato di una ricerca che privilegia l'espressione visiva di una determinata cultura. Se è vero infatti che la trasmissione della cultura delle classi popolari non avviene esclusivamente in forma orale, bensì anche visiva, fattori come il gesto, la postura e il movimento del corpo, le pause assumono in questo processo un peso notevole» (Sciannameo 2006b: 39).

la loro "apertura", si distanziano. I banchetti, le voci d'ambiente, le tarantelle, i dialoghi animati durante la messa all'incanto della statua divergono dalla vita misera e infelice che i contadini indistintamente vivrebbero secondo l'antropologa.

In occasione di un convegno sul pellegrinaggio alla Madonna del Pollino, nel 1999, il film di Di Gianni fu proiettato agli intervenuti nella sala accanto alla parrocchia di San Severino Lucano, il paese dal quale muove la processione e un gran numero di devoti. Le reazioni furono accese e interessanti, e non solo perché confermarono la contrapposizione fra le scelte visive dell'autore e quelle verbali dell'antropologa: «Come filmato grosso modo ci siamo – dichiarò Enzo Bruni –, era il commento troppo forte. Un antropologo forse farebbe meglio a non commentare certe cose. Meno male, dico io, che quella scuola nel '71/72 [la cinematografia "demartiniana"] è finita. Io dico a voi che fate questo lavoro, certe cose non le commentate perché la realtà non era quella di San Severino, di Terranova o di tutti gli altri paesi; la realtà era ben altra. Nel 1971 c'era cultura anche a San Severino, anche a Terranova. Là ci ha dipinto come fosse l'ultimo popolo, chissà da dove veniva. Ha parlato di tane, di stracci, cioè ma stiamo scherzando! Se quel filmato negli anni Settanta è andato in giro per l'Italia gli altri cosa hanno pensato? Ma questi dove vivono, chi sono? Ma sono zulù, bestie? Il filmato rispecchia quelle che sono le tradizioni della festa della Madonna del Pollino, ma il commento no. Abbiate pazienza, toglietelo quel commento dal filmato se lo proiettate da qualche altra parte! Grazie» (in Corraro e Marino 2004: 50).

A questo punto, per quanto riguarda *La Madonna del Pollino*, che qui abbiamo usato come pretesto per introdurre considerazioni relative alla metodologia, e non per ridurre l'articolata opera di Di Gianni alla singolarità di quel film, non possiamo che rinviare il lettore al testo di commento al film scritto da Annabella Rossi, che rinvia palesemente all'ideologia demartiniana del rimorso:

> Chi sono gli uomini che visitano questa grotta? Perché accendono queste candele? Che cosa fanno? Sono i protagonisti del *Ramo d'oro* o di qualche altro testo di etnologia? Appartengono alla storia di oggi o a quella del passato? Quale lingua parlano? Qual è la loro nazione? Perché

staccano dalla parete della grotta piccole pietre che conservano gelosamente?
Essi non possono rispondere, perché la loro lingua non è comprensibile alla maggior parte di noi.
Noi rispondiamo per loro, in italiano, e vi diciamo che ciò che vedete avviene in Italia, ogni anno, nei primi giorni di luglio sul monte Pollino, ai confini fra la Basilicata e la Calabria.
Il rapporto fra gli uomini, la grotta e le pietre è alla base di una pratica magica di ordine protettivo: la grotta, luogo di apparizione della Madonna del Pollino, è un luogo sacro e valore sacro-protettivo hanno il suolo e le pareti.
Dalle misere frazioni e dalle povere case sparse nella zona, questi uomini si avviano verso il monte Pollino, affrontando un lungo e faticoso cammino di ore a piedi per trascorrere due giorni accanto alla loro protettrice, la Madonna del Pollino.
Per due giorni lasciano i loro abituri, depongono i rozzi aratri di legno e, attraversando boschi e torrenti, riuniti in famiglie e in gruppi, raggiungono il santuario.
Qui preparano rudimentali capanne dove passeranno la notte, accendono i fuochi per riscaldarsi e per cuocere le pecore e le capre appena sgozzate, predispongono quanto serve a trascorrere un tempo totalmente diverso da quello quotidiano, un tempo festivo nel quale essi si organizzano in una nuova comunità temporanea.
In questo spazio sacro e in questo tempo non consueto si stabiliscono nuovi rapporti sociali, nascono amicizie e amori, si mangia in maniera sufficiente, si suona, si balla; ma il punto centrale del viaggio, del pellegrinaggio consiste nella richiesta di grazia alla Madonna, grazie e favori che non si chiederebbero o si chiederebbero in modo diverso se per questa gente esistessero altre condizioni di vita.
Cosa chiedono questi uomini? "Stare meglio", faticare meno, mangiare a sufficienza; non chiedono case belle, perché non le conoscono; non vogliono abiti diversi, perché non li conoscono; non vogliono televisori attraverso i quali spiare il resto del mondo, perché non li hanno mai visti. Questi uomini e queste donne delle frazioni e delle masserie del Pollino sono quasi totalmente emarginati.
Il bisogno per loro si situa alla base della vita stessa, alla necessità di sopravvivere: i bisogni che loro stessi non possono soddisfare sono quelli fondamentali.

Per questo i loro volti e i loro gesti sono tragici: chiedono alla Madonna di "stare meglio", di soffrire meno e per ottenere questo strisciano sul suolo della chiesa fin sotto la statua ritenuta miracolosa, si spogliano delle cose ritenute migliori, come l'abito nuziale, per offrire tutto alla Madonna.
Chi non ha nulla, offre i capelli, lunghi, raccolti in una treccia e offrono anche i loro leggeri oggetti d'oro a bassa caratura che appendono, commossi, al manto della statua.
Osservando questo loro comportamento, guardando i volti, le mani, i miseri abiti, non possiamo che provare un profondo senso di rimorso, lo stesso rimorso provato da Lévi-Strauss di fronte alla miseria dell'America Latina o quello provato da de Martino nella stessa Basilicata.
Noi non possiamo fare solo un discorso su di *loro*, ma un discorso su *noi e loro*: essi sono diversi da noi, in quanto *noi* siamo diversi da *loro*; *loro* hanno un preciso aspetto, in quanto *noi* ne abbiamo un altro.
Le loro forme di religione sono per noi estranee e primitive, in quanto le nostre sono le egemoni e quindi estranee a loro. Noi apparteniamo comunque ad un'altra cultura e possiamo fruire, chi più, chi meno, di un'ampia circolazione di beni.
Loro hanno fame. Noi abbiamo delegato antropologi e folkloristi per studiare questa realtà e queste persone sofferenti sono diventate oggetto di dotti studi, spesso totalmente inutili, per loro.
I loro stracci sono stati quasi sempre dimenticati, la loro miseria dimenticata, dimenticate anche le loro tane, i loro giacigli, le loro malattie.
È stato salvato qualche canto, qualche oggetto, qualche proverbio.
Sulla loro pelle sono stati pubblicati libri, sono sorte cattedre universitarie, creati lavori abbondantemente remunerati.
Essi non vogliono la nostra compassione, la nostra pietà: non ne hanno bisogno.
Non tutti loro, oggi, sanno che possono cambiare, lo sa qualcuno, uno qua e uno là.
Forse un giorno non si dirigeranno più al Pollino per chiedere grazie e miracoli, ma chiederanno di non essere costretti ad emigrare, chiederanno un lavoro umano, case abitabili.
La loro miseria è il prezzo pagato perché noi possiamo risalire indietro il corso dei secoli e compiacerci di osservare, come in uno spettacolo, quella che doveva essere la vita dei contadini di cento, duecento anni fa e oltre.
Vedendoli dormire a terra, sul suolo sacro del santuario, possiamo fare dotti parallelismi con i comportamenti rituali del mondo greco-roma-

Fotogramma da *La Madonna del Pollino* (1971), di Luigi Di Gianni.

> no connessi al culto di Esculapio, e possiamo respirare un'atmosfera pittoresca nella cerimonia della vendita all'asta della Madonna, in cui i vari paesi della Lucania e della Calabria si contendono il diritto di trasportare la statua, e possiamo anche rintracciare elementi ellenici nella forma delle costruzioni votive portate in processione nei cosiddetti *cinti*, oppure scorgere residui di danze sacre nelle tarantelle eseguite davanti alla Madonna portata in processione o all'interno della chiesa.
> Tutto ciò a loro non serve: «Essi vogliono – ha scritto de Martino – che queste giornate senza luce, vissute in tane immonde, che stanno di mezzo tra la tomba, la grotta e la stalla, siano notificate al mondo, acquistino carattere pubblico mediante il giornale, la radio, il libro e formino così tradizione e storia; essi vogliono che quel loro cercarsi in questo mondo di tenebre tendendosi le mani e chiamandosi *frate*, *frate* si costituisca in immagine altrettanto storica, come gli affreschi della Cappella Sistina o la Cupola di Michelangelo».

In un più recente commento all'opera di Di Gianni, Clara Gallini mette in rilievo come il cineasta non abbia mai inteso realizzare un film "scientifico", un documento "oggettivo", ma abbia voluto rappresentare, attraverso i calanchi e i contadini poveri, un "paesaggio dell'anima", un "luogo della memoria" legato alla sua infanzia. Inoltre Gallini crea un ponte fra l'opera di Di Gianni e il neorealismo per quel metodo della *ricostru-*

zione che il regista ha spesso utilizzato per riprendere i suoi soggetti come se non fossero sul set di un film, con le luci e i microfoni puntati su di essi.

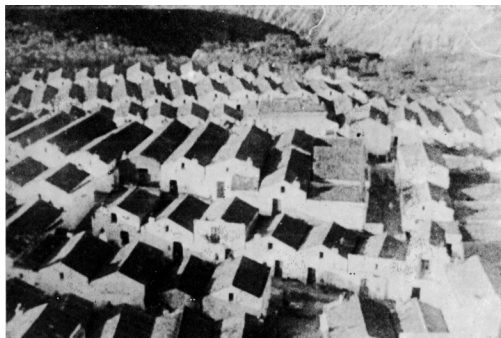
> Sia *Magia lucana* che *Nascita e morte nel Meridione* – ha dichiarato Di Gianni in un'intervista – non si basavano su documenti. Era tutto ricostruito; costruito, però, secondo una maniera classica di costruire sulla base di certe verità accertabili e accertate. Naturalmente, poi, la sensibilità soggettiva spinge più in un senso che in un altro. Si prendevano dei personaggi, dei contadini e si ponevano nelle loro case, o in case che rispondessero a certe esigenze visive, specifiche, cinematografiche, che avessero un certo spessore di immagine, e si facevano recitare. Però recitavano se stessi, la loro vita vista in termini essenziali (in Iaccio 2002: 141).

In questo brano tratto da un'intervista, risalta il rapporto con il neorealismo e il metodo degli "attori presi dalla strada", ma nel complesso i film di Di Gianni mostrano una tendenza espressionista costruita sulla fotografia contrastata e sulla musica fortemente espressiva di Egisto Macchi. L'impressione è quella di esseri umani che vengono piegati dal regista alle sue esigenze espressive, tutt'altro che realistiche, nel tentativo di ricreare un mondo interiore fatto di insicurezza e paura, producendo l'immagine di una realtà oltremodo drammatica e patetica. Come possono allora conciliarsi espressionismo e realismo, cioè rappresentazione psicologica di un mondo interiore e visibilità del reale in quanto apparenza fenomenica? Il rito, soprattutto se concepito secondo una prospettiva funzionalista di tipo malinowskiano, vicina a (se non modello per) quella demartiniana, diventa tema più che mai adatto a rappresentare drammaticamente l'insicurezza e la sua provvisoria risoluzione. La ragione per cui, dunque, il rito è al centro tanto delle ricerche di de Martino quanto dei film dei cineasti "demartiniani" non consiste nel fatto che le condizioni sociali dei contadini meridionali necessariamente producono una cultura centrata sul ritualismo e il magismo, come dirà Clara Gallini (vedi sotto, p. 44), ma perché il rito e la magia sono i luoghi che meglio riescono ad accogliere e rappresentare la prospettiva funzionalista demartiniana. Nulla infatti impedirebbe di ritrovare il simbolismo magico religioso delle culture subalterne partendo da un'analisi della cultura materiale.

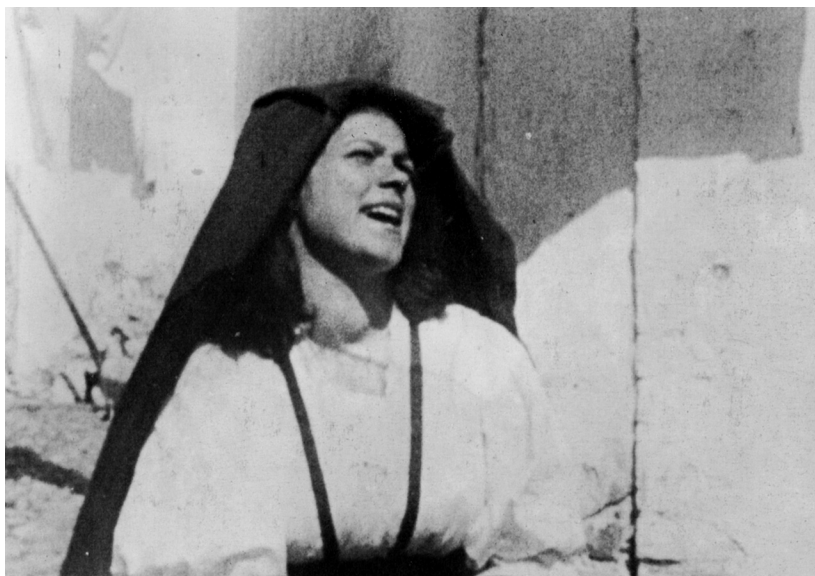
Lo stereotipo del contadino lucano nasce pertanto dalla lettura de-

martiniana che "chiude" la cultura dei contadini nel ritualismo magico-religioso, omettendo altri aspetti della cultura, oltre alla vitalità e alla gioia che pure animano la vita di quelle persone: perché, ad esempio, il rito e non la festa, la solitudine e non la socialità, il ripiegamento nella "tradizione" e non la tensione verso la modernità, la "crisi di presenza" e non le «folle che ridono in un carnevale o che gioiscono in una festa»? (Gallini 1977: 35).

Nel loro essere fortemente dirette, le opere di Di Gianni e quelle di de Martino sono tutt'altro che positiviste; il "documento" è intriso di una soggettività (populista) che si spiega con l'impegno politico cui questi autori si sentivano vocati, insieme alle passioni etnologiche e cinematografiche di ciascuno dei due. D'altra parte Di Gianni non intendeva realizzare dei film "scientifici" o "etnografici" ed era consapevole di quanto nel film l'"espressione" e la "creazione" prevalessero sulla "descrizione": egli ha definito infatti i suoi film «saggi o tentativi di saggi di ispirazione etnografica-antropologica dove il mezzo cinematografico non viene assunto come subalterno o come semplice strumento di registrazione, ma vuole mantenere un suo valore primario» (in Tanoni 1985: 38).

Michele Gandin (1914-1994) ha cominciato la sua carriera di documentarista, che conta oltre centocinquanta titoli, nel 1947, ma il suo progressivo avvicinarsi alle tematiche meridionaliste e demartiniane prende le mosse da *Cristo non si è fermato a Eboli*, premiato con il Leone di San Marco nel 1952 al Festival di Venezia. Questo documentario, finanziato dall'Unione Nazionale per la Lotta all'Analfabetismo (UNLA), descrive le attività dell'ente nel contesto di un piccolo centro della Basilicata. Più noti sono i tre film realizzati per l'*Enciclopedia Cinematografica Conoscere*, che doveva comprendere otto voci, tre delle quali furono realizzate da Gandin nel 1953 con la consulenza di Ernesto de Martino; si trattava dei già menzionati *Lamento funebre*, *Pisticci* e *Costume lucano*. Il primo, il più noto, presenta una struttura narrativa che gli altri due, essenzialmente descrittivi, non posseggono. Un contadino muore durante il lavoro in campagna e coloro che stanno nei dintorni accorrono presso la salma. Qui si svolge il lamento funebre "cantato" dalla moglie del defunto insieme ad altre donne. Infine la macchina da presa segue un anziano che entra in una chiesetta. *Lamento funebre* termina con un'in-

Una inquadratura del film *Pisticci* (1953), di Michele Gandin (da de Martino, Gandin, Rotunno 1986, p. 11). La voce narrante recita:«La prima cosa che colpisce a Pisticci è il suo colore: le case sono completamente bianche e sono disposte in lunghe file allineate e regolari di una simmetria allucinante».

Fotogramma da *Lamento funebre* (1953), di Michele Gandin.

(*In basso*). Una inquadratura del film *Costume lucano* (1953), di Michele Gandin (da de Martino, Gandin, Rotunno 1986, p. 59). La voce narrante recita: «È con questi antichi costumi che le ragazze di Pisticci amano farsi fotografare».

quadratura dall'alto del rione Dirupo che, con le sue case bianche tutte uguali, ci dà un'immagine "tribale" che visualizza e incoraggia un approccio "di comunità" a quella società meridionale.

Una immagine analoga del Dirupo ricompare in *Pisticci*. Qui la voce narrante sottolinea la «simmetria allucinante» in cui le strade «si incrociano con vivace senso scenografico», e sebbene le abitazioni ci appaiano tutte uguali, «in realtà si differenziano una dall'altra per un particolare costruttivo ornamentale sia pure minimo, un fregio, il disegno della porta, un arco». La cultura tradizionale pisticcese viene visualizzata mostrando gli oggetti d'uso (un braciere), la produzione di vasi di terracotta, il cupacupa suonato in occasione dell'uccisione del maiale «di cui imita il grugnito», infine «il vanto culinario è il salame condito con uno speciale peperoncino che gli dà un sapore piccante inconfondibile».

Il terzo film gandiniano è interamente dedicato al costume tradizionale di Pisticci; ne vengono mostrate tutte le parti che lo compongono sia riprendendo donne intente nelle loro quotidiane attività, sia anche facendo mettere in posa una giovane donna per avvicinare la macchina da presa ai particolari decorativi che lo arricchiscono: i ricami del corpetto e gli oggetti preziosi che lo adornano. «È con questi antichi costumi che le ragazze di Pisticci amano farsi fotografare, nelle stesse pose in cui ritraevano i fotografi di cinquant'anni fa» recita la voce narrante. *Pisticci* e *Costume lucano* sono stati proiettati pubblicamente l'ultima volta a Pisticci nel 1986, all'interno di una manifestazione dal titolo «Pisticci, paesaggio e tradizione». In quell'occasione fu stampato a Matera un opuscolo che celebrava questi due film gandiniani[9], offrendo al lettore il testo di commento al film e una serie di fotogrammi (26 da *Pisticci* e 24 da *Costume Lucano*) estratti direttamente dalla pellicola 16mm usata per le proiezioni (cfr. de Martino, Gandin, Rotunno 1986).

È impossibile rendere qui conto della enorme produzione documentaristica di Gandin, oggi acquisita dall'Università Statale di Milano, per una ricognizione della quale si rinvia al saggio di Blasco e Marzocchini, *Espo-*

[9] Non sappiamo perché l'opuscolo dimentica *Lamento funebre*, se per ragioni apotropaiche o per evitare di fissare ulteriormente l'immagine di Pisticci in quella stereotipata delle lamentatrici.

sizione cronologica dell'opera di M. Gandin (in Blasco, Marzocchini 1994: 9-24). Un tratto stilistico ricorrente nell'opera di Gandin è l'uso della ripresa cinematografica di fotografie, come in *Gente di Trastevere* (1961), *Processioni in Sicilia* (1965) con le immagini di Ferdinando Scianna, *Terremoto in Sicilia* (1968) ancora con foto di Scianna, *Dietro la porta* (1969) con immagini di Pietro Raffaelli, *Luciano Morpurgo fotografo dei poveri* (1972), ecc.

Forse è proprio a Michele Gandin che Clara Gallini pensa quando sottolinea le «impeccabili ricostruzioni dei documentari più strettamente demartiniani». In effetti, il paesaggio di *Lamento funebre* sembra una perfetta riproduzione visiva dell'immagine leviana del suo arrivo in Basilicata:

> La campagna che mi pareva di aver visto arrivando – scrive Levi – non si vedeva più; e da ogni parte non c'erano che precipizi di argilla bianca, su cui le case stavano come librate nell'aria: e d'ognintorno altra argilla bianca, senz'alberi e senza erba, scavata dalle acque in buche, coni, piagge di aspetto maligno, come un paesaggio lunare. Le porte di quasi tutte le case, che parevano in bilico sull'abisso, pronte a crollare e piene di fenditure, erano curiosamente incorniciate di stendardi neri, alcuni nuovi, altri stinti dal sole e dalla pioggia, sì che tutto il paese sembrava a lutto, o imbandierato per una festa della Morte (Levi 1995: 7).

Giuseppe Ferrara (1932) è, fra gli autori "demartiniani", colui che, sfruttando le potenzialità della macchina da presa in sincrono con il registratore audio, si avvicina di più al realismo del cinema d'osservazione per l'utilizzo dei suoni d'ambiente e delle interviste. Nel film *I maciari* (1962, 11 min.), realizzato con la consulenza di Ernesto de Martino e Ida (Clara) Gallini, vediamo un contadino entrare in casa di Zi' Giuseppe, il mago di Castelmezzano (Potenza), per supplicarlo di curare il figlio che di tanto in tanto si ritrova inspiegabilmente legato mani e piedi. In questa prima parte del film va rilevato il dialogo fra il *maciaro* e il contadino ripreso nel rispetto del sonoro originale, in dialetto, e visivamente reso con la tecnica del campo e controcampo – una modalità rarissima nella cinematografia documentaria "demartiniana". Il secondo maciaro rappresentato vive in Calabria: si tratta del figlio dodicenne della Santa di Betilia, dalla quale ha ricevuto i poteri magico-terapeutici. Anche qui i dialoghi sono autentici, non doppiati, sincronizzati in fase di montaggio, non coperti dal commen-

to di un narratore che entra solo in un secondo momento per condannare i parenti della defunta, i quali perpetuano l'inganno attraverso un bambino innocente. Il terzo maciaro è una "sampaolara" calabrese seguita nelle interazioni con alcuni devoti – descritte con il rispetto del suono e delle azioni – ai quali «distribuisce immagini sacre e esorcismi».

In *Il ballo delle vedove* (1962, 11 min., consulenza di de Martino e Gallini), alle riprese in stile osservativo, con la conservazione del sonoro originale, si sovrappone una musica extradiegetica dalla presenza discreta e un commento parlato "oggettivo". Come negli altri lavori di Ferrara, i campi totali sono utilizzati abbondantemente per contestualizzare l'evento ripreso; più evidente invece è la macchina da presa che carrella a spalla in piano sequenza. Il film descrive la terapia popolare dell'argia, versione sarda della taranta, il ragno che per essere placato ha bisogno di una meloterapia che in Sardegna è affidata al *ballo tondo*. La terapia specifica deve essere praticata da sette donne, nubili, sposate o vedove a seconda della natura dell'argia. I comportamenti delle donne durante l'argia sono eroticamente caratterizzati e le scene censurate furono riutilizzate nell'episodio sardo di *Italiani come noi* (1963), discutibile e etnocentrico film di Pasquale Prunas, esaltatore del boom economico e offensivo nei confronti dei contadini di ogni parte d'Italia, ritenuti d'ostacolo, con la loro retrograda cultura popolare, allo "sviluppo" nazionale.

Ferrara è autore anche di *La Madonna di Gela* (1963), sulla processione che si celebra l'8 maggio a Gela, e di *La cena di san Giuseppe*, realizzato nella Sicilia meridionale a Gela, Niscemi e Licata. Tema del film sono le "cene di san Giuseppe" nelle quali le famiglie benestanti locali offrono, in ringraziamento per grazie e favori ricevuti dal santo, una sontuosissima cena a un bambino, un anziano e una donna, rappresentanti di famiglie povere, simboli di san Giuseppe, della Madonna e di Gesù Bambino.

Lino Del Fra (1927-1997) va ricordato per i film *L'inceppata* (1960) e *Passione del grano* (1960). In quest'ultimo – più noto e incluso nella cinematografia "demartiniana" a causa del diretto riferimento alle ricerche demartiniane in Lucania – la musica extradiegetica composta da Domenico Guaccero accompagna le immagini fin dall'inizio del film facendosi carico di esprimere gli aspetti emotivi del rituale, introdotto da un cartello che ne

spiega le ragioni e lo contestualizza nel periodo del raccolto, a San Giorgio Lucano (Potenza). Si tratta del *rito dell'ultimo covone* eseguito per compensare il campo a cui è stato sottratto il grano. È il *capro*, impersonato da un contadino, la vittima sacrificale che i mietitori devono uccidere per vendicare la morte del grano: «Non siamo stati noi – dicono i contadini – la causa del vuoto vegetale», recita il commento parlato. Anche una donna, la sposa del grano, viene simbolicamente spogliata per fecondare il campo per il prossimo raccolto. Infine tocca al padrone del campo essere spogliato, «per gioco, naturalmente. Per gioco, ma non del tutto. [...] Anche gli sberleffi si devono sopportare per conservare il potere di padrone. Tutto si svolge secondo le regole. Secondo le regole basterà offrire un po' di vino ai mietitori». Il film punta a enfatizzare l'immedesimazione dei contadini con i personaggi del mito e il blando stato alterato di presenza nel quale cadono, accentuando l'alterità del folklore; e questo è reso attraverso un uso frequente e insistente dei primi piani dei visi e dei dettagli degli strumenti e delle azioni, una modalità che un po' ricorda, senza mai però rischiare l'oltraggio, i primi piani di Prunas nell'episodio lucano di *Italiani come noi*.

Primi piani lontani anche da quelli dei protagonisti di *Stendalì* (1959, 11 min.) di Cecilia Mangini[10], i quali sono composti all'interno di un registro poetico che esprime, coerentemente con l'interpretazione demartinana, il potenziale destorificante del lamento funebre, l'attraversamento della crisi di presenza, la sua risoluzione e il ritorno alla storia, alla vita quotidiana. Il film della Mangini, girato a Martano (Lecce), è un poema etnografico in cui il lamento diventa "bello", la morte – assenza di movimento, fine – è sublimata nel ritmo; e allora, in questo registro poetico, anche la soggettiva irrealistica del defunto nel feretro o la voce fuori campo che si trasforma in una voce recitante la "poesia" del lamento diventano coerenti nella ricostruzione messa in scena dalla regista.

[10] La filmografia di Cecilia Mangini comprende: *Ignoti alla città* (1958), *Maria e i giorni* (1959), *Vecchio regno* (1959), *Firenze di Pratolini* (1959), *Divino amore* (1960), *La canta delle marane* (1960), *Stendalì* (1960), *Il rito della falce* (1960), *Essere donne* (1965), *O Trieste del mio cuore* (1964), *Felice Natale* (1965), *Brindisi 1966* (1966), *Tommaso* (1965), *La scelta* (1967), *Domani vincerò* (1969), *Spadino* (1971), *La briglia sul collo* (1971), *Mi chiamo Claudio Rossi* (1972), *L'altra faccia del pallone* (1972), *Dalla ciliegia al lambrusco* (1973), *L'altra faccia del pallone* (1972), *Uomini e voci del congresso socialista di Livorno* (2004).

Il nome di Gianfranco Mingozzi (nato a Molinella nel 1932) è legato alla storia del film etnografico italiano grazie all'episodio *Le tarantate. La vedova bianca* (8 min.) incluso nel film *Le italiane e l'amore* (1961), al film *La taranta* (1961) realizzato, come abbiamo già ricordato (cfr. p. 50), con la consulenza di Ernesto de Martino e il testo di commento di Salvatore Quasimodo, alla trasmissione televisiva *Sud e magia, in ricordo di Ernesto de Martino* (1977) progettata con Annabella Rossi e Claudio Barbati, e a *Sulla terra del rimorso* (1982, 16 mm, 58 min.), ancora con Claudio Barbati e Annabella Rossi.

Furono le fotografie di Chiara Samugheo sulle tarantate pubblicate in «Cinema Nuovo» e la scoperta di de Martino attraverso il libro *Sud e magia* a condurre Gianfranco Mingozzi alla realizzazione dei film sul tarantismo. L'episodio del film *Le italiane e l'amore* è la rappresentazione di una meloterapia per una tarantata, Maria Di Nardò, la principale informatrice di de Martino.

> Antiche e represse delusioni d'amore in alcune donne del Mezzogiorno d'Italia – recita la voce di commento introduttiva – esplodono in crisi ossessive determinate, secondo le credenze popolari, dal morso di un ragno: la taranta. Soltanto il simbolismo della musica e dei colori riesce a coordinare queste crisi in una danza che libera la tarantata dal maleficio... (Mingozzi 2001: 62).

Le riprese girate quell'anno servirono anche alla realizzazione di *La taranta*: il 2 giugno 1961 Mingozzi e l'operatore Ugo Piccone ripresero la meloterapia per Assuntina (convenzionalmente, Maria di Nardò); il 25 giugno, consigliati e organizzati dal violinista Stifani (in quell'occasione una sorta di consulente per le *locations*, si direbbe oggi), furono a casa di Lea, una vedova con un bambino di 6 anni; il 28 e il 29 giugno si appostarono sul balcone di un notaio dal quale potevano osservare quanto accadeva davanti alla cappella di San Paolo a Galatina:

> davanti alla cappella si stringevano decine di donne vestite di bianco; molte si agitavano in piedi in una specie di danza forsennata, alcune strisciavano sulle ginocchia e sulle mani, due si erano sdraiate sulla soglia e chi entrava e usciva era costretto a scavalcarle. Tutte cantavano o gridavano in un fragore di voci altissime. La folla faceva cerchio ammutolita,

incuriosita, partecipe. Una donna vestita invece di nero, che correva in circolo radente alla folla, si fermò di colpo, alzò gli occhi, mostrò il pugno e urlò verso di noi che stavamo filmandola dall'alto di un terrazzo posto proprio di fronte alla cappelletta (Mingozzi 2001: 10).

Sud e magia, in ricordo di Ernesto de Martino è il programma televisivo dedicato al tarantismo e più in generale ai temi demartiniani della magia e della crisi della presenza. Il testo con cui Mingozzi introduce la sceneggiatura della trasmissione (Barbati, Mingozzi, Rossi 1978) ci suggerisce l'idea di un cinema documentario che per estrarre la realtà dalla superficie sotto la quale essa tende a chiudersi e a nascondersi occorre essere provocativi, ed ecco che la macchina da presa diventa uno strumento da utilizzare in questa direzione:

> c'è sempre una barriera che bisogna forzare – in sé e negli altri – per riuscire a toccare il nucleo vitale attraverso cui la realtà parla per tutti, diventa uno stimolo che coinvolge il maggior numero di persone. Ancor più se la realtà si cerca di coglierla nel suo divenire, attraverso un cinema-inchiesta di testimonianze vive, di immagini quotidiane. Inchiesta, dunque, come bisogno di fissare "subito" una realtà che la trasposizione mediata in un soggetto, in una storia, porterebbe a diluire nel tempo, facendone perdere l'aggressività e l'urgenza: trasformando il documento dell'oggi in un film di ieri. Certo la definizione cinema-inchiesta può dar luogo a molti equivoci, soprattutto quando la si interpreta come cinema-verità; cioè come cinema dove si pretende che l'immagine che fissa la vita parli per se stessa, svincolata da ciò che la precede e da ciò che la segue. Il cinema-inchiesta invece è sempre manipolazione (e non lo dico in senso negativo) anche nei casi dove l'intervento degli autori è minimo. È sempre la somma di diversi elementi: di quello che c'è davanti alla macchina da presa e di quello che c'è dietro, di quello che c'è prima e di quello che c'è dopo il fatto puramente cinematografico. Come scriveva Jean Vigo, è *un punto di vista documentato* (Mingozzi 1978: 14).

Un tale metodo è lontanissimo da quello etnografico, dove la costruzione di rapporto collaborativo e di fiducia e l'adattamento dell'antropologo ai ritmi dell'informatore sono, oggi, capisaldi quasi intoccabili. E infatti le conseguenze di un tale approccio alla realtà da documentare furono disastrose,

coinvolgendo la stessa Annabella Rossi, l'antropologa del gruppo. Edoardo Sanguineti, poeta e docente di letteratura italiana all'università, in un articolo sul quotidiano «L'Unità» del 23 aprile 1978 pose la questione della «spettacolarizzazione della ricerca» che il mezzo televisivo finisce per compiere:

> il mezzo rovescia in esotico – scriveva Sanguineti – una fetta cruda e palpitante del nostro corpo sociale. Che ha isolato, in modi oggettivamente tendenziosi, e tanto più quanto più intenzionalmente bene intenzionati, un gruppo di primitivi, o di etnologicamente interessanti, con tanto di determinazione geografica, fornendo un'immagine ingiustamente esonerante per tutte le belle campagne del nostro Nord e del nostro Centro. Che dico, campagne? Fornendo l'immagine che magia e folklore non siano in noi, che siamo invece, la nostra parte, folklorici tutti. Che insomma, ha isolato, proiettandola *in figuris* estranee, una cosa che è ben nostra, estrapolandola, prima di tutto, dalla nostra quotidianità. [...] Io dico, allora, che l'estrapolante isolamento spettacolare della magia del *Profondo Sud* pare fatto apposta per riuscire indolore, per toglierci disagio, per esentarci da ogni crisi, per cancellare i nostri sensi di colpa: là a Galatina ci stanno i tarantati e le tarantate, e noi siamo qui, remoti e sciolti, noi televisivamente industrializzati, che ce li contempliamo. Sarà soltanto colpa del mezzo o sarà colpa del proprio messaggio? Spero di non essere frainteso, lo spero bene. Ma non avrà un po' ragione Maria, allora, la Maria di Nardò, quando primitivamemente dice, di de Martino e della sua équipe, che «erano tutti infami»? lei che ci è esibita, ora, «come un soggetto che reagisce e si ribella in prima persona»? A patto, però, di starci lì incapsulata nel video, per annullare i sensi di colpa dei curatori della trasmissione, e per impedire che tali sensi nascano nello spettatore? Se il video non ce li scopre in noi, primitivi, ma ce li materializza lì esterni, diversi, localizzati, come incomunicanti, davanti agli occhi, non ne deriva soltanto un errore morale, o per dirla con Maria, un'infamia. Ne deriva un errore scientifico e, finalmente, un errore politico. Nonché un'infedeltà essenziale alle intenzioni di de Martino[11].

Nell'articolo in risposta a Sanguineti, pubblicato sullo stesso quoti-

[11] Edoardo Sanguineti, *Folklore industriale*, in «L'Unità», 23 aprile 1978, cit. in Mingozzi 2001: 70-71.

diano il 4 marzo 1978, Annabella Rossi dichiara che la trasmissione aveva l'intento di «tentare di stabilire una stretta collaborazione tra la ricerca antropologica, il mezzo e un pubblico vasto, al quale ci proponevamo di presentare, per usare i tuoi termini, "una fetta cruda e palpitante del nostro corpo sociale"». Inoltre, era precisa intenzione del gruppo localizzare la documentazione alle aree oggetto delle ricerche demartiniane, ragione per cui sono assenti tanto le altre aree italiane quanto eventuali riferimenti al "magismo che è in noi". L'intervista a Maria di Nardò, che poteva anche essere rimossa dalla versione finale della trasmissione, intendeva proprio far emergere il senso di colpa che gli antropologi provano quando entrano in contatto con la miseria delle classi subalterne e con la implicita violenza contenuta nella ricerca etnografica sul campo:

> un atto di violenza viene sempre compiuto, sia pure in misura diversa, nel rapporto tra etnologi, antropologi, sociologi e le persone intervistate: anche quando le interviste avvengono con il consenso e la piena collaborazione di queste persone. Atto di violenza che a nostro parere non è solo inevitabile ma necessario per tentare di conoscere, documentare e promuovere alla storia una cultura che dalla storia è stata sempre esclusa.

L'errore di lettura che la Rossi attribuisce a Sanguineti, il quale comunque – sostiene l'antropologa – non rappresenta la totalità degli spettatori che hanno visto la trasmissione, proviene dal suo essere un intellettuale

> abituato a concepire il "primitivo" come il "negativo", e quindi a rimuoverlo con pretesti sempre rinnovati e sempre ammantati di ideologia. Seppure "incapsulati" nel video, i maciari, i visionari, le invasate, i guaritori, e l'urlo delle lamentatrici del Meridione non avranno fortemente disturbato l'"io" nordico e borghese che è sotteso al tuo "razionalismo"?[12]

La trasmissione televisiva *Sulla terra del rimorso* (1982) può essere considerata come una sintesi delle precedenti documentazioni effettuate da

[12] Annabella Rossi, *Atto di violenza per capire una cultura esclusa*, in «L'Unità», 4 marzo 1978.

Mingozzi nel Salento. Essa si compone, come lo stesso autore ci dice, di quattro tipi di materiali prodotti nell'arco di diversi anni: 1) tutto il film *La taranta* girato nel 1961 con il sonoro interamente originale, anche se non registrato in sincrono; 2) la meloterapia a casa di un'altra tarantata, situazione presente nell'episodio del film *Le italiane e l'amore*, ma montata, grazie a un professionista, riuscendo a ricreare «il ballo ossessivo che avevo visto arrivando la prima volta a Nardò. Cioè era stata rifatta non la realtà con i suoi tempi dilatati, i suoi vuoti e i suoi pieni, ma il ricordo, il senso di quella realtà» (Mingozzi 2001: 81); 3) le riprese del 1977 realizzate in occasione di *Sud e magia, in ricordo di Ernesto de Martino*, dove le interviste sono dominanti; 4) le riprese realizzate nel 1982 alle quali era stato affidato il compito di esprimere la scomparsa del fenomeno e l'espandersi della festa spettacolare, «non più interviste, né piani-sequenza, né accuratezza di inquadrature, ma un ritmo visivo che, aggrovigliandosi, desse il senso di desolazione della festa antica ridotta a merce e consumo o, dilatandosi e ammorbidendosi, rendesse sulle campagne, sui paesi, sulla terra l'atmosfera di un rito liberatorio perduto ma non rimpianto» (ivi: 82).

Il dibattito sulla cinematografia "demartiniana"

È tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, in occasione di una serie di eventi, convegnistici e editoriali, che si fa un bilancio della cinematografia etnografica italiana: le *Giornate del film etnografico* organizzate nel maggio del 1977 a Roma dall'Associazione italiana di cinematografia scientifica in collaborazione con l'Istituto di Storia delle Tradizioni Popolari/Etnomusicologia dell'Università di Roma (AICS 1977); il convegno *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia* svoltosi nell'ottobre 1977 a Nuoro, organizzato dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro (ISRE 1977); la seconda edizione delle *Giornate del film etnografico* nel 1980 (13 novembre-11 dicembre); i numeri 2 e 3 della rivista «La Ricerca Folklorica», il primo dedicato alla fotografia (*Antropologia visiva. 1. La fotografia*, «La Ricerca Folklorica», 2, 1980) e il secondo al cinema (*Antropologia visiva. 2. Il cinema*, «La Ricerca Folklorica», 2, 1981), i quali hanno costituito un luogo di ripensamento e costruzione della sto-

ria del film etnografico italiano nella fase demartiniana, con le prime riflessioni su un rapporto più integrato fra antropologia e mezzi audiovisivi; infine le *Giornate del film etnografico* del 26-27 maggio e 2-3 giugno 1982 (AICS 1982). Le *Giornate* fissarono già una cronologia, limitando il periodo fra il 1950 e il 1976; ma perché dal 1950? «Perché fu solo nell'immediato dopoguerra, con una maggiore presa di coscienza sociale o politica, che questo "genere" cinematografico cominciò ad essere coltivato da alcuni, allora giovani e giovanissimi cineasti» (Carpitella 1977: 23)[13].

Esistono tuttavia delle esperienze precedenti gli anni Cinquanta che Carpitella non dimentica di rammentare, inserendole nel patrimonio del film etnografico italiano, come momenti pionieristici e non scientificamente fondati. Nel saggio pubblicato su «La Ricerca Folklorica» Carpitella (1981) ricorda la produzione cinematografica italiana fra il 1906 e il 1916 che, soprattutto a Torino e Napoli, annovera diversi titoli su temi sociali e religiosi, molti dei quali girati da Giovanni Vitrotti (1882-1966). Film di cui non resta traccia. Quelli della «scuola napoletana» erano stati «girati per commissione di sradicati contadini meridionali emigrati in America del Nord che, nella loro emarginazione culturale-dialettale del Nuovo Mondo trovarono conforto e rassicurazione nel vedere filmati i santuari, i pellegrinaggi, le processioni, le feste patronali e calendari, etc., giacenti (ancora?) in chi lo sa quale ripostiglio di chi lo sa quale casa d'America e d'Italia» (Carpitella 1977: 23). Di questa produzione "napoletana", interessata alla «componente scenografica e antropologica della realtà locale», Pasquale Iaccio individua due generi di pellicole: uno che privilegia la rappresentazione dall'interno, prodotto con maestranze locali e diretto a un pubblico napoletano, con uso diffuso del dialetto e inclusione di scene "documentaristiche", di cui il maggiore esempio è *Vedi Napoli e po' mori!* diretto da Eugenio Perego nel 1924, dove la festa di Piedigrotta, al centro del film insieme all'attrice Leda Gys, è rappresentata con attenzione documentaria; l'altro, «interessato maggiormente all'aspetto paesag-

[13] Questo saggio è stato pubblicato, con qualche variante e con il titolo *Giornate del film etnografico (1950-1976)*, anche nel «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica» del 1977 alle pp. 18-32 e in «Cinemasessanta», maggio-giugno 1978, pp. 49-53.

gistico, archeologico e folklorico della Campania», riguarda le produzioni di case cinematografiche straniere per un pubblico straniero, sulle quali non sono ancora stati compiuti soddisfacenti studi (Iaccio 2000: 10-11). Questa fase produttiva, impossibile oggi da studiare in profondità per la mancanza dei film, dura, secondo Carpitella, fino al 1929, cioè fino a quando comincia a diffondersi il cinema dei *telefoni bianchi*, mentre la realtà è emarginata nei Giornali-Luce distribuiti dal 1929 al 1945.

Nemmeno vi è un legame forte tra la rinascita culturale italiana caratterizzata dall'esperienza del neorealismo e la cinematografia etnodocumentaria degli anni Cinquanta-Sessanta, dal momento che la produzione documentaristica è quantitativamente troppo ridotta e quasi tutta allineata sulla durata di 10 minuti. Inoltre, si lamenta l'assenza di filmati «relativi all'insediamento, alla cultura materiale, alle tecniche di lavoro, ai comportamenti sociali [...] all'alimentazione. Fatti questi poco "spettacolari"» (Carpitella 1977: 26) per essere proposti al pubblico, mentre sono preferiti i temi connessi alla cerimonialità e alla ritualità delle società agro-pastorali, subalterne, terreni battuti dall'etnologia demartiniana. Carpitella prosegue con altre severissime osservazioni sulla retorica utilizzata dai film, che mi sembra utile riassumere[14]:

1. la breve durata dei filmati contenuti nella durata di circa 10 min. ne fa dei compendi cinematografici che al massimo propongono una «diligente illustrazione cinematografica che segue le fasi dell'avvenimento», mentre in altri casi si ricorre alla voce *off* di commento «che cerca di sup-

[14] Durante le *Giornate* del 1977 furono proiettati i seguenti film, riportati qui in elenco affinché possano eventualmente servire come "colonna visiva" alle osservazioni di Carpitella e Gallini: *Lamento funebre* di Michele Gandin (1953), *Vinni lu tempu di li pisci spata* di Vittorio De Seta (1954), *Stendalì* di Cecilia Mangini (1959), *I dimenticati* di Vittorio De Seta (1959), *Passione del grano* di Lino Del Fra (1960), *La taranta* di Gianfranco Mingozzi (1961), *La cena di san Giuseppe* di Giuseppe Ferrara (1963), *I Mammuthones* di Fiorenzo Serra (1965), *I battenti* di Gabriele Palmieri (1967), *Un matrimonio in Barbagia* di Fiorenzo Serra (1967), *La potenza degli spiriti* di Luigi Di Gianni (1968), *Il pellegrinaggio al Santuario della S.S. Trinità sul Monte* di Salvatore Turi (1968), *La possessione* di Luigi Di Gianni (1971), *Accade ogni anno il 16 maggio a Gubbio* di Folco Quilici (1976).

plire a ciò che non si è potuto (*o saputo*) riprendere» (*ibid.*). Peraltro il commentatore è spesso «etnocentrico, larmoyant, saccente, intensamente perentorio»;

2. questi film sono totalmente resi artificiosi da colonne sonore sintomatiche di arretratezza e provincialismo culturale. «Mentre in altri paesi (*da tempo*) non si metteva ormai in discussione "la presa diretta" del suono, ancora da noi (*negli anni '50 e '60*) si aveva il malvezzo di appiccicare le colonne sonore (anche questo secondo una logica del profitto delle "edizioni musicali") imposte dalle produzioni» (Carpitella 1977: 26);

3. il montaggio è troppo serrato, mancano riprese lunghe e piani sequenza, «spesso non ci si sofferma sulle persone, sulla loro effettiva condizione sociale o storica (ad esempio attraverso l'intervista o la resa sonora dell'ambiente, sia in senso linguistico-dialettale che fonica)» (ivi: 26-27).

In conclusione, «si dovrebbe parlare, per la maggior parte dei casi, di saggi cinematografici con ingredienti etnografici (come appunto fu, per la letteratura, il caso del *Cristo si è fermato a Eboli*). Si ha insomma l'impressione di trovarsi sempre dinanzi ad un'opera "d'autore", cosa questa dal punto di vista scientifico contraddittoria» (ivi: 27). E poi conclude con una dichiarazione sulla metodologia alla quale i film dovrebbero attenersi: «[per ricerca scientifica] s'intende un rilevamento pertinente di dati informativi (secondo un presupposto teorico o un'ipotesi empirica) sistemati metodicamente (cioè scientificamente) ai fini di una definizione di norme e di leggi che ampliano il campo di conoscenza» (*ibid.*). Nessuno dei film cui si riferisce Carpitella applicava il metodo scientifico, tuttavia «è anche innegabile che alcuni brani ed alcune sequenze di questi documentari come "la Taranta" di Mingozzi o "i Battenti" di Palmieri o "il lamento funebre" di Gandin possono essere considerati non soltanto sussidi per la ricerca, bensì di ricerca in quanto l'informazione di dati è tale da renderla indispensabile alla comprensione del fenomeno» (ivi: 28).

Durante il convegno di Nuoro, Clara Gallini assunse una posizione più indulgente nei confronti dei documentaristi "demartiniani" (in particolare di Di Gianni). Innanzitutto difese la loro autonomia linguistica, la loro "parzialità" nella rappresentazione, evidenziando come operazioni di selezione e organizzazione siano compiute anche dagli "scrittori" etnografi-

ci: «il processo di osservazione – dichiarò l'antropologa allieva di de Martino – non è mai neutrale, neppure quando si utilizzano quei media audiovisivi che hanno l'enorme vantaggio di farci vedere con gli occhi oggetti, situazioni, persone» (Gallini 1977: 31). In secondo luogo, dopo questa premessa che sembra indirizzata all'oggettivismo di Carpitella, si espresse contro la critica di ritualismo che l'etnomusicologo aveva mosso ai temi trattati dai cineasti "demartiniani". Il ritualismo, spiegò Clara Gallini, era parte integrante delle condizioni di miseria psicologica ed economica delle classi subalterne meridionali e dunque non si potevano riprendere i contadini del Sud al di fuori del contesto magico nel quale costantemente vivevano; e proprio questa coincidenza con le teorie e le indagini demartiniane garantiva quella scientificità che Carpitella invece non valutava sufficientemente. Collocandosi consapevolmente nel «background teorico» di de Martino, i cineasti "demartiniani" non fanno «discorsi banali: credo anzi – affermava Gallini – che rappresentino il meglio della nostra produzione di cinema etnografico, emotivamente tanto criticata da Carpitella, peraltro più per ragioni strutturali che per ragioni imputabili all'impegno dei singoli autori» (ivi: 34). Le critiche, che pure Clara Gallini rivolse al cinema etnografico degli anni Cinquanta e Sessanta, riguardavano semmai un eccesso di "demartinismo", e i limiti della cinematografia "demartiniana" erano gli stessi delle teorie del suo ispiratore:

> la nostra documentaristica etnografica – sempre delimitata nel senso di uno studio dei rituali magici – avrebbe corso sempre più il rischio di andare alla ricerca del particolare eccezionale, pur presentandolo come dato generale e continuando spesso a interpretarlo secondo canoni che correvano sempre più il rischio di essere populistici. Non solo: dovranno passare anni prima che si cominci ad occuparsi non più soltanto di soggetti tragici, come una lamentazione funebre o un esorcismo contro il diavolo, ma a prendere in considerazione anche folle che ridono in un carnevale o che gioiscono in una festa. Nel complesso è sempre prevalsa una visione patetica del contadino del Sud, visione che corre tutti i rischi di essere erede di un vecchio populismo, mai morto nella nostra tradizione culturale e sempre pronto a rinascere per essere impiegato a nuovi ed equivoci usi. [...] In ogni caso è la miseria la grande protagonista. Ma andrebbe anche detto che la stessa miseria varia col variare del-

> la situazione economico-sociale generale, e che la miseria dei contadini di oggi non è più la miseria dei contadini di ieri. [...] Qui sta il limite dell'analisi di de Martino, che si riflette anche nell'analisi dei nostri documentari. In de Martino, nonostante le generose intenzioni, manca una elaborazione sufficientemente probante del concetto di formazione sociale [...]. Né dietro le opere di de Martino, né tanto meno dietro la nostra documentaristica meridionalistica noi vediamo una società in azione. È questo un grosso limite, che comporta due conseguenze: innanzitutto, una certa enfasi (e questo molto meno in de Martino che nella documentaristica) sugli aspetti "altri", "diversi" di un rituale che comunque non ci appartiene più e che ci viene in qualche modo proposto come esotico. Insomma: un viaggio nel Sud come un viaggio in Africa (Gallini 1977: 35-36).

Infine, Gallini sollecita una formazione cinematografica anche per quegli antropologi che volessero utilizzare gli strumenti audiovisivi, in modo da colmare quella distanza che separava il consulente dall'effettivo realizzatore del film. E a tale proposito va rilevato che la doppia identità del film etnografico – che divideva la "proprietà intellettuale" dell'opera fra il regista e l'antropologo – si rispecchia, trovando una conferma sul piano culturale, nella pubblicistica scientifica interessata al documentario: come mai più accaduto, saggi e note sul film etnografico vengono, quasi equamente, pubblicati tanto su riviste di cinema («Cinema Nuovo», «Cinema», «Cinema60», «Audiovisivi») quanto di etnografia («La Lapa», «Lares», «Rivista di Etnografia»).

Concludendo il suo intervento, Clara Gallini riprende la questione della scientificità affrontata da Carpitella, prendendo le distanze dal punto di vista dell'etnomusicologo e preferendo una posizione teorica e metodologica che oggi diremmo "interpretativa", cioè, in generale, più consapevole della soggettività in gioco e della natura costruita dei testi (*documenti* si diceva allora): «la qualità di un documentario etnografico dipenderà – parallelamente – sia dal modo di utilizzazione del mezzo da parte del regista, sia dal grado di scientificità del suo approccio alla realtà etnografica che egli intenderà non tanto "documentare", quanto "analizzare"» (ivi: 38). È proprio la differenza fra *documentare* – si rileggano sopra le osservazioni di Carpitella sul metodo scientifico – e *analizzare* che distingue

l'approccio dei due studiosi e la conseguente differente lettura del cinema "demartiniano".

Alla fine degli anni Novanta, risalta un contributo di Vincenzo Padiglione (1997), in cui si riprendono e confermano le critiche e le osservazioni di Carpitella e Gallini del 1977, approfondendole però, e offrendocele con un linguaggio più vicino alla consapevolezza che abbiamo acquisito, in questi ultimi venti anni, sulla natura retorica dei testi etnografici, anche se l'assenza di riferimenti puntuali ai film rischia di generalizzare e addebitare a *tutti* gli autori cosiddetti "demartiniani" modalità comunicative cinematografiche che sono solo di alcuni, trascurando alla fine le pur esistenti differenze di stile e di poetica fra un cineasta e l'altro.

L'ipotesi di Padiglione è che il film etnografico di quegli anni abbia in qualche modo prodotto una traduzione visiva del pensiero di Ernesto de Martino; una riflessione che oggi è possibile grazie agli strumenti di cui l'antropologia contemporanea si è munita per diventare consapevole della retorica implicata nelle rappresentazioni che produce. Padiglione osserva che a questi film "demartiniani" veniva prescritto, sulla base di quanto affermava Cirese nell'unica rivista antropologica del tempo, «La Lapa», un rigore formale scevro di esotismo e spettacolarizzazione. Ma è soprattutto al commento della voce fuori campo che si affida il ruolo di veicolare la scientificità del documento:

> In assenza di interviste, unico linguaggio articolato che si alza sopra le musiche e i rumori. Voce alta, sicura e autorale, fornisce un forte e sintetico raccordo tra i diversi livelli (estetico, politico, storico, sociale, etico...), tra i vari personaggi convocati (il contadino meridionale, l'etnologo, lo spettatore...); una connessione tra il testo e il contesto, tra le immagini e i significati, che viene assunta come impegno fondante dell'autore. Che non è lasciata libera, decostruibile, per i fruitori delle immagini (Padiglione 1997: 70).

È vero che questa voce fuori campo, ascoltata oggi,

> ci appare irriguardosa e autoritaria in una triplice direzione: nei confronti dell'opera visiva, poiché presume di ridurre la fatale polisemia del-

> le immagini, e comunque la loro autonoma capacità narrativa, ai significati univoci inscritti nel testo dello speaker; nei nostri confronti come spettatori, poiché pretende di controllare totalmente la comunicazione, di guidarci paternalisticamente verso esiti previsti del tutto dall'autore; nei confronti dei contadini raffigurati, che non sembravano godere del diritto ad un'interpretazione autonoma della loro condizione. Quasi non riusciamo ad ascoltare oggi i contenuti di questa voce *off* tanto essa ci appare tacitante altre voci: uno parla sopra i volti e i gesti di personaggi a cui è negata un'autointerpretazione ma solo offerta una possibilità di rappresentazione delegata (ivi: 71).

Tuttavia a quel tempo, negli anni Cinquanta e Sessanta, la voce fuori campo aveva una funzione esplicativa di un mondo dimenticato, residuale, privato (crocianamente) della storia, ed è in questo senso – rileva Padiglione – che i film "demartiniani" coincidono con le intenzioni e la retorica dell'etnologia demartiniana, tesa a far entrare nella storia le classi subalterne e a porre il problema delle loro condizioni di vita.

Una seconda osservazione riguarda il tipo di "immagine" costruita dai film "demartiniani": in essi «si avvertirebbe una influenza leviana nell'evocazione di una civiltà contadina fuori dal tempo, totalmente immersa in pratiche magiche e chiusa rispetto al nuovo» (ivi: 71). Seduzione, questa dell'arcaismo, presente anche in de Martino e poi in Carpitella. In effetti, i contadini dei film "demartiniani" vivono in una sorta di sindrome da rito, immersi in un mondo onirico evocato dalle musiche di Egisto Macchi.

Anche il concetto di finzione rituale trova una sua traduzione visiva. «Ebbene – scrive Padiglione – questa finzione rituale sembrerebbe aver offerto la legittimazione teorica ad alcuni dei nostri registi per realizzare un documentario che senza soluzione di continuità mescola riprese dal vivo con sequenze ricostruite» (ivi: 73).

C'è infine, secondo Padiglione, un bisogno di esaltare l'alterità dei contadini per costruire e «drammatizzare la distanza storica tra noi e loro ("le Indie di quaggiù" de *La terra del rimorso*) per poi rilanciarne l'incontro in nuovo umanesimo, [necessità che] sembrerebbe risolta facendo ricorso a musiche oniriche o visivamente a paesaggi lunari, fisiognomiche lontane, prossimità fra uomini e animali» (*ibid.*). E l'idea di una miseria psi-

cologica come conseguenza di una miseria economica deriva da quello «*sguardo patetico* che viene suscitato nello spettatore, ovvero nell'assunzione di colpa che la voce fuori campo invita ad attivare. È solo grazie a questa autorevolezza, di matrice cristiana (che si costituisce nel riconoscimento delle colpe storiche), e solo all'interno di una cornice (talora rituale) di riflessività antropologica, che si possono guardare da vicino i drammi degli altri» (*ibid*.).

Ma ritorniamo ora a quel limite imposto al documentario italiano degli anni Cinquanta e Sessanta, messo in rilievo da Carpitella e ribadito da Gallini, e costituito da quelle «ragioni strutturali» consistenti nelle condizioni produttive in cui il documentario era costretto a sopravvivere. Tali condizioni erano determinate soprattutto da una legislazione specifica che condizionava negativamente le possibilità espressive e la distribuzione dei film.

Tra le diverse leggi emanate fra il 1945 e il 1965[15], periodo che qui stiamo prendendo in esame, sembra particolarmente importante la Legge Andreotti n. 958 del 29 dicembre 1949, con la quale si definivano i caratteri affinché un film potesse essere considerato un cortometraggio e aspirare dunque ai benefici legislativi. Il film doveva avere una lunghezza non inferiore ai 250 metri e non superare i 2000; ma per quelli a colori erano sufficienti 180 metri. Tali film potevano ottenere un contributo del 3% sugli incassi lordi dello spettacolo in cui il documentario era stato proiettato nell'arco di tre anni. Se, a parere di un comitato tecnico-artistico, il film possedeva un particolare valore artistico, allora poteva ottenere un ulteriore contributo del 2% di detti incassi. Inoltre, fra altre cose, imponeva agli esercenti la programmazione di ciascun documentario per almeno sei mesi[16]. È facile capire che se agli esercenti veniva "suggerito" di abbinare

[15] Per un'elencazione sintetica delle leggi, si veda Maria Rosaria Donato, *La sensibilità dello sguardo: il documentario etnografico italiano*, in http://www.shortvillage.com/speciali/primopiano/etno/intro/intro.htm. Più approfondito e critico è il saggio Carpitella del 1981, dal quale la Donato sembra trarre parte delle sue notizie, documentato sulla base dei dati forniti dal *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, ciclostilato in proprio nel 1966 dalla sezione documentaristi dell'Associazione Nazionale Autori Cinematografici.

[16] La precedente legge n. 379 del 16 maggio 1947 imponeva agli esercenti una programmazione di documentari di 20 giorni per ogni trimestre.

un certo documentario a un film di successo, quel documentario avrebbe percepito un contributo decine di volte superiore alla media. Scrive Maria Rosaria Donato:

> Da tale situazione, pure legittima, si crea un pericoloso oligopolio che favorisce le grosse Case di Produzione e finisce con il soffocare i piccoli produttori e gli indipendenti. Ben presto nasce un cartello di produttori costituito dalle più importanti case del settore (Edelweiss, Documento, Astra, Sedi, Gamma), le quali stipulano un accordo con la distribuzione per l'abbinamento esclusivo dei documentari, promossi dal Comitato Tecnico, ai film di maggior successo. In base a tale accordo, il cartello dei produttori viene garantito rispetto alla concorrenza degli indipendenti, e gli esercenti incassano, in cambio, circa l'1% dei rimborsi erariali. Si viene così a creare un meccanismo per cui, un piccolo produttore con l'intenzione di voler contrastare le case monopolizzatrici, anche a superare la barriera del Comitato Tecnico, già soggetto a pressioni politiche ed economiche, si sarebbe trovato di fronte quella insormontabile della distribuzione. Gli esercenti si rifiutano, infatti, di abbinare ai lungometraggi quei documentari che non sono stati presentati dal cartello del cortometraggio. Il piccolo produttore si vede allora costretto a scendere a patti con le Case del monopolio e a svendere il suo documentario, da cui il cartello ricava un profitto cinque o più volte maggiore. Questo stato di cose, che costituisce una delle più grandi speculazioni del dopoguerra, non ha impedito, tuttavia, che giovani registi come Antonioni, Zurlini, Maselli, Vancini e altri realizzassero dei cortometraggi di grande valore.

È con la Legge 897 del 31 luglio 1956 che si introducono i "premi qualità", assegnati da una commissione a documentari di particolare interesse artistico e culturale. La legge 897, tuttavia, cancella i contributi precedenti[17], e agli esercenti di sale cinematografiche – recita il testo legisla-

[17] Nella legge successiva n. 1097 del 22 dicembre 1959 «il produttore riceve nuovamente il 2% degli incassi degli spettacoli nei quali è proiettato il documentario, per tre anni dalla prima proiezione, fino ad un massimo di lire 4 milioni e 500 mila per i cortometraggi a colori e di lire 2 milioni e 500 mila per quelli in bianco e nero; si prevede il numero di 200 cortometraggi all'anno annessi alla programmazione obbligatoria nonché l'istituzione di 120 premi di qualità di lire 2 mi-

tivo – «che proiettino oltre al film lungometraggio, anche un solo film nazionale cortometraggio o un solo film nazionale di attualità, ammessi alla programmazione obbligatoria, è concesso un abbuono pari al 2% dei diritti erariali». Il risultato è che i documentari non vengono più proiettati e che le commissioni che assegnano i premi qualità restano facilmente influenzabili dal potere politico e dai grandi produttori cinematografici[18].

Tale situazione legislativa non stimolava i produttori a investire nel documentario, non essendoci innanzitutto una distribuzione, e costringeva gli autori a comprimere il film nella cosiddetta «formula 10» (minuti), una durata che non può garantire profondità descrittiva e analitica. Quando poi i produttori decidevano di investire sulla produzione di un documentario, concedevano agli autori un budget troppo basso per consentire quella permanenza sul campo, prima delle riprese, necessaria a svolgere una minima indagine etnografica con il metodo dell'osservazione partecipante. Ecco che, in parte, molte delle lacune etnografiche presenti nella cinematografia "demartiniana" possono trovare una ragione nelle condizioni economiche in cui il documentario poteva soltanto sopravvivere. Non del tutto d'accordo nel consegnare al tipo di legislazione italiana le ragioni della retorica audiovisiva utilizzata nel cinema "demartiniano", Piault osserva inoltre che non si tratta di una situazione esclusivamente italiana, perché la tendenza al paternalismo, ad «angelizzare il mondo degli oppressi» (Piault 2000: 135) da parte della "sinistra", si ritrova anche nel documentarismo francese di quegli anni.

Non bisogna però dimenticare, per avere un quadro storico più preciso, che in presenza di posizioni ideologiche conservatrici e antidemo-

lioni per i cortometraggi di particolare valore tecnico, artistico e culturale. La selezione è sempre affidata ad un Comitato, la cui composizione lascia dubbi sulla sua imparzialità ed obiettività, ma che continua ad imperversare» (Donato, *La sensibilità dello sguardo*, cit.)

[18] Si veda la denuncia di tale situazione pubblicata sul quotidiano «Avanti!» (29 dicembre 1963), firmata da diversi documentaristi fra i quali Giuseppe Ferrara, Libero Bizzarri, Virgilio Tosi, Lino Del Fra. Si rinvia il lettore a Bernagozzi 1985, una sorta di utilissima antologia sullo stato dell'arte del documentario fra il 1950 e il 1970. Colpisce la quantità di denunce, pubblicate soprattutto su «Cinema Nuovo», «Cinemasessanta» e «Avanti!», sulle condizioni produttive e distributive del documentario.

Fotogramma da *Italiani come noi* (1963), di Pasquale Prunas. «Da noi si usa l'elettroshock, in Sardegna si applica il sessoshock [...]. Lo stimolano con parole che farebbero arrossire perfino Anna Magnani [...]. Sette vergini, sette spose e sette vedove: assortimento completo [...]. In Sardegna, a quanto pare, si è scoperto uno sport nuovo: il salto del vecchio. Lo allettano, lo allattano...».

cratiche il documentario "demartiniano" svolgeva una funzione di denuncia delle condizioni di miseria del Mezzogiorno e di resistenza contro chi avrebbe preferito vedere spazzato via ogni tipo di cultura popolare, per lasciare campo libero al "progresso" che il boom economico avrebbe portato con sé. Tali posizioni reazionarie si manifestarono anche nel cinema; un esempio noto è il già menzionato film di Paquale Prunas *Italiani come noi* (1963), nel quale i contadini italiani, in particolare meridionali, vengono questa volta "demonizzati". Il film mostra come, in piena modernizzazione e boom economico, perduri la presenza di barbari cerimoniali, degni dei popoli primitivi. Il film è organizzato a "episodi", ciascuno dei quali mostra un'usanza tradizionale "barbara" o soltanto curiosa e bizzarra, e in ogni caso ridicola. Spiccano fra gli altri l'episodio campano sul culto del Beato Alberto girato da Mario Carbone, l'episodio sardo dell'argia, realizzato in chiave erotica con il girato di Giuseppe Ferrara per il *Ballo delle vedove*, quelli della sampaolara e del mago-bambino calabrese già presenti in *I maciari* di Ferrara, quello del lamento funebre montato con le riprese di Cecilia Mangini per *Stendalì* e quello lucano del gioco del coniglio ad Abriola, molto probabilmente filmato dallo stesso Ferrara.

Nell'episodio lucano, la *verve* civilizzatrice e censoria del regista si scatena con particolare veemenza trasformando un gioco cerimoniale, le cui

Fotogramma da *Italiani come noi* (1963), di Pasquale Prunas. «È la festa del santo patrono, festa per tutti meno che per i conigli; lo spettacolo non è edificante, è tutt'altro. [...] La falce per tagliare il grano qui perde il suo candore campestre, si sporca di sangue innocente [...]. Attorno i devoti di san Valentino si eccitano, fanno gazzarra, sono italiani come noi... anche loro! Troppo comodo ignorarli! Coraggio, guardiamoli! "Costumi incivili! Abitudini barbare", si dirà. D'accordo, sono tradizioni selvagge che i padri tramandano ai figli da secoli. Ma se nessuno ha educato i padri, come possono i padri educare i figli? Il compito di educare gli uni e gli altri spetterebbe ai padri della Patria, ai politici, ma i politici non si interessano di conigli; i conigli tanto non votano».

ragioni sono evidentemente sociali, in un macabro rituale sadico eseguito ai danni di un coniglio, attraverso un uso spettacolare e ideologico del montaggio – analogamente all'episodio sardo – che accosta i volti dei partecipanti deformati dall'obiettivo, sangue e musica drammatica (di Egisto Macchi) dirigendo, anche attraverso il commento ironico e disgustato dello speaker, lo spettatore verso l'impressione di una "barbarie" ancora viva nella "civiltà" dei consumi[19]. Per bilanciare la pateticità di certi film "demartiniani", mostro sempre agli studenti le immagini del film di Prunas, al fine di indicare come in quel contesto degli anni Sessanta agissero anche delle forze culturali che tendevano a ridurre etnocentricamente la cultura delle classi subalterne a stereotipi addomesticati e negativi, in con-

[19] Più benevola fu una critica apparsa sulla rivista «Cineforum» nel 1964, dove il recensore si limitava piuttosto benevolmente a parlare di una «casistica pigliata apposta per un semplice divertimento, oppure per il gusto di scandalizzare seguendo alcune direttrici per così dire anticonformistiche» (Francesco Dorigo, in «Cineforum», nr. 38-39, novembre 1964).

trasto con le immagini di felicità propagandate dal boom economico. Da qui l'importanza sociale del cinema "demartiniano" che conduceva in qualche modo, con tutti i suoi limiti, una battaglia a favore della dignità degli strati più deboli della società italiana del tempo.

Un impegno verso il Meridione condiviso fra letteratura, cinema, fotografia ed etnografia, in un intreccio di relazioni fra autori e opere, tra fotografi e cineasti, una trama di relazioni e di rinvii intertestuali, soprattutto visivi, che ha costituito un patrimonio di immagini al quale tutti si sono in diversa misura ispirati, contribuendo a diffondere un immaginario e una cultura visuale connotati da un *orientalismo* nostrano, nel gioco delle parti fra Nord e Meridione, in cui quest'ultimo ha rappresentato quell'alterità esotica – da cui prendere le distanze o di cui paternalisticamente prendersi cura – necessaria al formarsi di una intimità culturale italiana (cfr. Faeta 1995: 108-150). A riprova degli scambi e degli intrecci sopra ricordati, basti pensare come lo stesso film retrogrado di Pasquale Prunas *Italiani come noi* sia stato concepito all'interno di una rete di amicizie e rapporti personali e di lavoro che collegavano la fotografa Chiara Samugheo, compagna di vita di Prunas, ai colleghi della cooperativa Fotografi Associati, alcuni dei quali pubblicarono su «Le ore», il rotocalco fotogiornalistico fondato da Prunas nel 1953, i loro servizi fotografici (cfr. Pinna 2002: 18).

Oppure possiamo rammentare il terreno culturale in cui nacquero le spedizioni demartiniane, fra suggestioni letterarie (Carlo Levi) e visive (le foto di André Martin e Chiara Samugheo), i cui risultati (le opere di de Martino, le presentazioni "multimediali" presso l'Einaudi, i fotoreportage di Pinna e altri pubblicati in riviste ad amplissima diffusione nazionale, i documentari dei "demartiniani") produssero nuove suggestioni, altre fotografie, altri film, altre opere: un patrimonio al quale attingeranno anche le inchieste televisive degli anni Settanta, ideali eredi del documentarismo sociale impegnato della cinematografia "demartiniana".

Capitolo III | La cinematografia “non-demartiniana”

Altre storie

Accanto agli autori cosiddetti “demartiniani” erano attivi, negli stessi anni, altri registi che non si ispirarono alle ricerche dell’etnologo napoletano. Le opere di alcuni di essi – Vittorio De Seta, Fiorenzo Serra, Folco Quilici e altri – furono proiettate nel corso delle *Giornate del film etnografico* organizzate da Diego Carpitella nel maggio del 1977. Tuttavia altri autori restarono esclusi, anche se produssero film che si accordavano con il linguaggio e le attese spettatoriali del film etnografico degli anni Sessanta; penso in particolare a Libero Bizzarri e soprattutto a Mario Carbone, ma va ricordato anche Zeno Gabbi, che si avvalse della consulenza di Alberto Mario Cirese per realizzare *Il diavolo a Tufara* (1957) e *La carrese* (1961). Come si legge in una scheda informativa curata dal romano Circolo di Cultura Cinematografica “Charlie Chaplin” (scheda del 21 marzo 1962, anno III, nr. 23), Gabbi, nato a Roma nel 1921, era stato giornalista, aiuto-regista in film commerciali e poi, dal 1948, autore di cortometraggi documentari. In una nota dattiloscritta del Centro Provinciale dei sussidi audiovisivi del Provveditorato agli Studi di Roma, *Il diavolo a Tufara* viene così commentato:

> Fra i tanti documentari girati sul Molise, questo è senza dubbio uno dei più pregevoli. Nonostante la fragilità del tessuto narrativo, l’immagine ha sempre (specie nella seconda parte) una corposa evidenza. In più di una inquadratura l’angolazione ardita oltrepassa i limiti della comune bravura tecnica. Attraverso la prospettiva inusitata l’immagine si carica di un significato nuovo, più denso, più pregnante. Man mano che ci si avvici-

na al finale il ritmo si fa più serrato, e le immagini si caricano di una intensa suggestione simbolica. L'ottimo commento è di A.M. Cirese[1].

Autori

Vittorio De Seta costituisce una sorta di "voce fuori dal coro" nel panorama del cinema documentario degli anni Cinquanta-Sessanta. Nato nel 1923 a Palermo, è considerato un cineasta indipendente che è riuscito a non cadere in nessuno dei due stereotipi riguardanti la figura del contadino meridionale, quello dell'ignorante da ridicolizzare e modernizzare di film come *Italiani come noi* e quello del mesto disgraziato da compatire e da guidare verso la modernizzazione. Come molti "demartiniani", De Seta non ha inteso realizzare film "etnografici", ma i suoi film sono stati proiettati in quanto tali nelle *Giornate del film etnografico* del 1977 e in una retrospettiva sul documentario all'interno del Festival dei Popoli del 1980 (ventunesima edizione). De Seta propone una immagine delle classi subalterne meridionali più lirica, più poetica, ma indubbiamente destoricizzata, più "pura" come ha sostenuto qualcuno – "cinema della purezza", secondo Moresco, può definirsi l'opera di De Seta. Molto spesso, l'esclusione dei soggetti filmati dal contesto storico e sociale in cui sono inseriti avviene immediatamente, quando un cartello all'inizio del film ci preannuncia il tema che verrà trattato e ci prepara al viaggio in un mondo di esseri umani che vivono da sempre le stesse emozioni e le stesse fatiche, immutate. In *Surfarara* (1955) «Le miniere di zolfo sono disseminate nella vasta landa contadina della Sicilia centrale. Poche strutture testimoniano all'esterno dell'oscura lotta e, talvolta, dell'invisibile tragedia che si svolge nelle viscere della terra. In esse, come sui campi e sul mare, si attua ogni giorno l'immane e nobile dramma del lavoro umano». E poi in *Parabola d'oro* (1955): «Nel corso infuocato dell'estate si rinnova ogni anno in Sicilia la favolosa e ciclica parabola del raccolto. In alcuni luoghi dell'isola, il grano si miete e si trebbia ancora con i muli, con il vento, con il sudore della fronte».

[1] Dattiloscritto. È stato possibile ottenere le notizie su Zeno Gabbi grazie al prof. Alberto Mario Cirese che mi ha cortesemente mostrato la documentazione in suo possesso.

L'idea che gli uomini abitino un mondo dominato dal sacro, condizionato dalle forze della natura, prima ancora che dalle forze sociali, è particolarmente evidente in *Isole di fuoco* (1955), dove vediamo la presenza viva del vulcano esplodere e ridurre gli abitanti dell'isola a vittime di un "sacro terrore", rassegnate in attesa che il "mostro" si acquieti per poi tornare alle consuetudini quotidiane.

Rispetto alla cinematografia "demartiniana", De Seta restituisce un quadro piscologico meno riduttivo, descrivendo le sensazioni e le emozioni che i soggetti filmati vivono partecipando agli eventi descritti nei film. Finalmente gli esseri umani filmati cominciano a palpitare, a essere portatori di vita autonoma, sono ripresi nel loro autentico fare, non sono soltanto ricostruzioni formali e ideologiche dell'autore. I protagonisti sono soggetti nel pieno senso della parola: gran parte delle immagini che vediamo nei documentari desetiani sono inquadrature soggettive, sono cioè immagini risultanti da determinati sguardi. È questa «soggettivazione degli sguardi» (Simonetta 2004) a rappresentare emozioni che appartengono (attraverso la mediazione semiotica del regista che le connette a individui) alle persone filmate, non all'ideologia dell'autore, come sovente accadeva nella maggior parte dei film "demartiniani".

Tuttavia i soggetti filmati ancora restano muti. In *Lu tempu di li pisci spata* (1954) De Seta ci descrive il contesto emotivo e sociale della pesca al pesce spada: l'attesa, la fatica, il timore di lasciarsi sfuggire la preda, infine la festa per il successo della pesca. Il suono è più che mero coprotagonista con le immagini nella costruzione del significato, possiede una sua autonomia narrativa; addirittura *Surfarara* potrebbe essere "visto" senza le immagini. In questi documentari di undici minuti sembra ripetersi la stessa struttura narrativa, organizzata dialetticamente per opposizioni, e in questo senso *Surfarara* è esemplare: la storia è costruita alternando il buio della miniera e la luce dei campi e del centro abitato, il rumore e i canti, il pulito e lo sporco, poi, improvvisamente, il silenzio per la morte di un minatore e il triste scacciapensieri che accompagna il canto finale. Suoni, rumori d'ambiente: ma non voci singole di persone.

Qui, come in tanti altri film di De Seta dove pure la musica è rilevante, i canti ci fornirebbero maggiori informazioni sulle condizioni sociali e la cultura dei pescatori e dei minatori se fosse possibile comprenderne il te-

sto; rimane invece quel senso di melanconica e triste rassegnazione veicolata dalla musica, che finisce per descrivere un mondo immobile e poetico nella ripetizione di gesti che non cambiano la vita e la condizione sociale.

De Seta usa un metodo assai vicino all'osservazione partecipante:

> avevo passato lunghe notti invernali vicino al cratere dello Stromboli in eruzione e, sempre d'inverno, avevo passato dodici giorni in un peschereccio sballottato dalla tempesta a sud di Lampedusa [...]. Per me, nei documentari l'ispirazione nasceva da una continua presenza e vigilanza, da una mimetizzazione completa con l'ambiente»[2].

In ogni caso, il suo è cinema d'osservazione attento e minuzioso nella descrizione delle tecniche di lavoro (penso a *Parabola d'oro*). Non solo: le immagini sono accuratamente composte e ancor più belle quando sono associate a quella sensuosa presenza del suono. Ma, mi chiedo, chi sono quei mietitori? Quali rapporti intercorrono fra loro? Per chi lavorano? Chi è il proprietario del campo?

Forte è invece il senso di partecipazione, ma si tratta di una partecipazione ricostruita in fase di montaggio, con un uso sapiente dei materiali visivi e sonori registrati. Ricordando *Banditi a Orgosolo* (1961), De Seta dice:

> Se si toglie di mezzo lo speaker, ossia il punto di vista dell'autore, è possibile lasciar "parlare" le persone, i luoghi, l'ambiente. Il montaggio "muto" permetteva alla cultura popolare di esprimersi. Sentivo che le persone avevano il diritto di essere rappresentate com'erano (Vittorio De Seta in Fofi e Volpi 1999).

Anche se non imbavagliati dalla voce *off* del commento, come accade nei film "demartiniani", resta un'illusione che siano i contadini a parlare; essi restano attori che recitano, sia pure sul canovaccio della loro stessa vita, o sono inseriti in rapporti di senso costruiti al tavolo del montaggio, e pertanto rimangono *mannequins* a uso del regista e della sua visione arcadica e astorica della cultura popolare. Il risultato, per quanto este-

[2] Vittorio De Seta, *Un regista nel paese dei banditi*, «La Fiera del Cinema», n. 12, 1960, cit. in Simonetta 2004.

ticamente seducente e persuasivo, non è una descrizione etnografica profonda e la rappresentazione è quella di un mondo chiuso, immutabile, circolare, dominato dal fato e dai ritmi della natura[3], in cui gli uomini si muovono come marionette che recitano ciclicamente lo stesso copione, una sorta di *realismo poetico* documentario dove l'anonimo eroe individuale dei film francesi è sostituito da un eroe collettivo (il gruppo della mattanza), il contrasto fra la «presenza di crudeltà accoppiata a momenti di grande tenerezza e pietà umana» (Bragaglia 1995: 32) dal contrasto fra l'attesa e la lotta, fra la paura della sconfitta e la festa, fra la vita e la morte.

Libero Bizzarri, il cui nome in questi anni si è diffuso grazie a un importante festival del documentario che annualmente si tiene a San Benedetto del Tronto (Premio Libero Bizzarri, giunto alla sue decima edizione), è stato attivo nel decennio 1960-70[4]. *La disamistade* (1962, 10 min.) – il film sulla faida (*disamistade* significa "inimicizia") che ha sanguinosamente diviso alcune famiglie di Orgosolo – e *Gente di Cabras* procedono "per accerchiamento": il tema centrale del film viene affrontato lentamente con un movimento spiraliforme che parte da elementi contestuali apparentemente lontani, all'inizio, dal nucleo narrativo, ma che poi si avvicina, legando una sequenza all'altra con un montaggio per associazioni, alla questione centrale, i cui aspetti emotivi non sono caratteri semplicemente accessori ma tratto fondamentale della descrizione. I film sono sempre accompagnati da un testo di commento letto da una voce *off* e, per quanto le immagini svolgano, a una prima impressione, una funzione meramente illustrativa dei contenuti scritti-letti, a ben guardare il tipo di inquadratura e le associazioni fra un'immagine e l'altra apro-

[3] Simonetta, nel saggio citato nella nota precedente, osserva che «la natura e il paesaggio vengono posti come comprimari dell'uomo nella documentazione drammatica di una vicenda [...]. Questo tipo di inserimento dell'uomo nel paesaggio vale come connotazione di un rapporto armonico tra gli individui desetiani e l'ambiente naturale». Questo «rapporto armonico», tuttavia, sembra manifestarsi come una sorta di destoricizzazione della cultura.

[4] Fra le opere di Bizzarri ricordiamo: *Il giorno dei morti* (1960, 12 min.), *La disamistade* (1962, 10 min.), *Gente di Cabras* (1963, 10 min.), *Lucania dentro di noi* (1967, 15 min.), *Purificato* (1974, 10 min.), *Sarai Sherman* (1974, 10 min.), *Roma di Ziveri* (1964, 10 min.).

no sempre un varco a un surplus di senso che non si lascia chiudere nell'autorità del testo scritto.

Mario Carbone (Sosti, 1924), che ha lavorato a lungo con Bizzarri come direttore della fotografia (per esempio in *La disamistade*), utilizza un analogo procedimento narrativo spiraliforme che ricorda da vicino la retorica audiovisiva di Bizzarri. Le immagini dei film "etnografici" di Carbone[5] – «un fotografo con la macchina da presa», come si è definito – sono particolarmente curate, nella composizione e nella resa cromatica, e spiccano per questo nel panorama del documentario italiano di quegli anni. Questa retorica dell'accerchiamento, che in Carbone stenta a concludersi, preferendo alla ricerca e al raggiungimento del centro l'evocazione e l'accumulazione di altri elementi descrittivi, certo più politici e meno emotivi di Bizzarri, è come se comunicasse un certo senso di inevitabilità e di passività di fronte al destino. Nel complesso, però, sembra esserci una ricerca che vuole essere tanto politica che estetica: per esempio, in *Graffiti* l'ossessione grafemica di Fernando Nannetti, internato dell'ospedale psichiatrico di Volterra, viene umanizzata facendo emergere la poesia e la performance di quei centottanta metri di muro incisi con una fibbia, e inserita nel contesto più generale della pratica sociale di scrivere sui muri e sui monumenti come una forma di appropriazione, di biografizzazione dello spazio sociale e urbano.

I risultati migliori, a mio avviso, Carbone li ha ottenuti fuori dalle collaborazioni con gli studiosi, i quali hanno affidato la loro autorità e autorialità alla scrittura del testo di commento, lasciando a Carbone il compito di illustrarlo e accompagnarlo con le immagini. In questi film risorge il dilemma delle mancate efficaci collaborazioni fra antropologi e cineasti, e per quanto l'analisi antropologica degli eventi descritti – *La Ma-*

[5] Tra i film di Mario Carbone ricordiamo: *Stemmati di Calabria* (1963, 10 min.), *La fabbrica parla* (1968, 32 min.), *Graffiti* (1973, 22 min.), *Il Maggio di Accettura* (1978, 32 min.), *La Madonna della Bruna* (1978, 28 min.), *La Madonna del Pollino* (1978, 29 min.), *Arbereshe* (1986, 45 min.), *Appunti sulla Sardegna* (1983, 32 min.), *Ricordo di Rocco Scotellaro* (1983, 14 min.), *Una festa, un mistero* (1984, 24 min.), *Calcata rivive* (1992, 31 min). Carbone considera "etnografici" soltanto i documentari sul Maggio di Accettura, la Madonna del Pollino e la Madonna della Bruna.

donna della Bruna, *Il Maggio di Accettura* e *La Madonna del Pollino*, realizzati con la consulenza scientifica dell'antropologo Enzo Spera – sia scientificamente fondata e rilevante sul piano della descrizione dei significati implicati nei fenomeni filmati, il film finisce per diventare un'"opera chiusa" dove le immagini restano ingabbiate in una intepretazione che sembra un esercizio di potere nei confronti della realtà etnografica verso la quale si pone in modo definitivo.

Fiorenzo Serra (Porto Torres 1921-Sassari 2005) è stato autore prolifico e allo stesso tempo schivo. Si è mosso fra i temi etnografici e quelli sociali, spesso compresenti e in bilico sul piano retorico nel tentativo di raggiungere un pubblico ampio e acquirenti differenziati. La durata dei documentari di Serra è, come gli altri film degli anni Cinquanta e Sessanta, vicina alla "formula 10". Lo storico del cinema e esperto di cinematografia sarda Antioco Floris ci fa notare come il cinema di Serra, a causa di questa ricerca del mercato,

> esprima sempre sostanziale ottimismo e fiducia nel progresso e tenda a non trattare in maniera critica problemi di natura sociale volgendo il commento parlato verso un tono accomodante, ben attento a non usare un lessico polemico o dai risvolti critici – l'eccezione in tal senso è comunque presente ed è rappresentata dal lungometraggio *L'ultimo pugno di terra* (1965) e dai cortometraggi che da questo film sono stati tratti, in particolare *Carbonia anno 30* (1967), *Un feudo d'acqua* (1967) e *Ai margini della storia* (1967). Fra l'altro, la scelta di rivolgersi a un pubblico che entra in contatto con il prodotto in un contesto che è quello del tempo libero e dello svago – la sala cinematografica dove ci si reca a pagamento per vedere film di finzione[6] – condiziona l'impostazione del film che deve es-

[6] A proposito di questa pratica in uso in Italia, Diego Carpitella sottolinea l'ambiguità, e l'inutilità di fondo, della pretesa che il pubblico possa interessarsi al documentario, e quindi formarsi una cultura in tal senso, attraverso una sorta di imposizione. «Le condizioni di presunto arrivo del documentario nella sala cinematografica – scrive Carpitella – non permettevano la formazione di un pubblico. Tra l'altro perché è da dimostrare che un pubblico che va a vedere un *film fiction* sia disposto a vedere un altro genere cinematografico, come il documentario, anche etnografico. Il rifiuto del pubblico, il suo rumoreggiare alla vista dei documentari

> sere prima di tutto spettacolare e gradevole, giungendo a subordinare a questi aspetti il modo di trattare la trama che in taluni casi potrà risultare addirittura come una sorta di pretesto. Il tema trattato deve quindi essere reso piacevole, arricchito e impreziosito. La fotografia suggestiva, la cura della composizione dell'inquadratura, l'elemento poetico sono tratti palesi dei film di Fiorenzo Serra anche quando il carattere pare essere di natura maggiormente etnografica. Lo stesso per quanto attiene il commento musicale, dalle sonorità piacevoli di immediata presa sul pubblico e poco attento alle specificità del contesto, e quello parlato, tendenzialmente retorico e ampolloso e, soprattutto nei lavori del primo periodo, letto con voce enfatica, sentenziosa e reboante. La preoccupazione estetica è dominante e giunge in alcuni lavori a rimodulare o condizionare in senso calligrafico il tema trattato (Floris 2005).

Serra ha dedicato gli ultimi anni della sua vita a montare i materiali cinematografici realizzati da Andreas Fridolin Weis Bentzon, l'etnomusicologo olandese che per primo ha studiato le launeddas. Il risultato del lavoro, nato da un progetto di Dante Olianas, è il film *Is launeddas. La musica dei sardi*, un'opera che trova il suo fascino tanto nelle modalità audiovisive che la caratterizzano – nell'alternanza fra i suoni e i silenzi, il ritmo del corpo durante il lavoro e un meticoloso montaggio – quanto nelle circostanze fortunose in cui Dante Olianas, in Olanda grazie a una borsa di studio, ascoltando una registrazione sonora di Bentzon percepisce il "ronzio" di una cinepresa. A partire da questo indizio, Olianas si mette sulle tracce dei film che evidentemente Bentzon girava mentre contemporaneamente registrava il suono, e alla fine ritrova venti pellicole cinematografiche 16mm della durata di circa due minuti e mezzo ciascuna.

Achille Berbenni è autore di numerosi e preziosi documentari etnografici, per la maggior parte sulla cultura materiale e le tecniche di lavoro, una produzione che si estende anche a documentari naturalistici. La struttura dei suoi film è molto semplice: una voce fuori campo descrive meticolosamente il contenuto delle immagini che presentano, altrettanto accura-

(spesso scadenti dato l'intrallazzo) erano giustificati ed era il risultato di una presunta operatività culturale 'd'ufficio'» (Carpitella 1981: 8).

tamente e fotograficamente perfette, in sequenza cronologica, le fasi di lavorazione di un oggetto. In film come *Forgiatura di secchi per muratore in una fucina della Valcamonica* (prodotto da Assessorato alla Cultura – Regione Lombardia, 1972, bianco e nero), *Aratura dei campi con aratro a chiodo in Alta Valcamonica* (prodotto da Assessorato alla Cultura – Regione Lombardia, 1977), *Preparazione di vanghe in una fucina della Valcamonica* (prodotto da Assessorato alla Cultura – Regione Lombardia, 1978), *Erpicatura dei campi mediante erpice a strascico nella bassa comasca* (prodotto da Assessorato alla Cultura – Regione Lombardia, 1982), *Preparazione di forme e confezione a mano dei cappelli* (prodotto dall'Assessorato alla Cultura della Regione Lombardia, a cura dell'Istituto per il Film di Ricerca Etnografica di Milano, 1983), *La costruzione di una rapéga* (1987), per fare qualche esempio, di contro a una precisione descrittiva e documentaristica in cui il piano visivo illustra il commento verbale, si osserva la riduzione delle persone a strumenti essi stessi della sequenza tecnologica. Silenziosi, senza interloquire con chi filma, gli artigiani eseguono meccanicamente il lavoro; non conosciamo le motivazioni (economiche? ludiche?) per cui si impegnano, né tanti altri aspetti della cultura connessa alla loro attività e a quegli oggetti. Ma un tale tipo di osservazione critica è solo relativamente pertinente, dal momento che la tradizione etnocinematografica italiana ha in-

Fotogramma da *Preparazione di forme e confezione a mano dei cappelli* (1983), di Achille Berbenni.

terpretato, negli anni Settanta-Ottanta, il *cinema diretto* come registrazione dei fatti senza intervento del cineasta, sottolineandone l'aspetto *osservativo* rispetto a quello *partecipativo*. In un tale contesto, i film di Berbenni, così fotograficamente e narrativamente godibili, eccellono sul piano nazionale e si pongono su un piano internazionale. Inoltre, è evidente che l'intenzione della documentazione di Berbenni è quella di preservare dalla totale scomparsa la memoria di tecnologie in disuso, e pertanto i suoi film costituiscono oggi un inestimabile patrimonio.

Cineamatori

In questi ultimi anni è stata rivalutata, grazie a una retrospettiva organizzata dalla Cineteca di Bologna, la figura del parmense Giuseppe Morandi (1937), fotografo e cineamatore attivo dagli anni Sessanta.

> La civiltà contadina – racconta Morandi – che era durata 2000 anni stava finendo. Era iniziata la grande cacciata ed emigrazione dalla campagna. Iniziava il boom della Lambretta e della Seicento. Volevo filmare i riti ancora in atto di questa civiltà [...]. Se io ho fotografato e filmato la mia gente è perché l'ho amata e ho condiviso la sua storia e la lotta per la sua emancipazione. Meglio, ho voluto dare loro un volto e raccontare la loro vita dall'interno, perché io ero uno di loro. Ho voluto fissare la loro sapienza e il loro orgoglio[7].

La filmografia di Morandi comprende undici film 8mm in bianco e nero, recuperati dalla Cineteca e allineati in una videocassetta VHS dal titolo *I Paisan* (62 min.) per proiettarli nel 1999 al Festival di Locarno[8]. Marco Muller commenta i film di Morandi rilevando come,

> restando sempre fuori dal bozzetto, Giuseppe racconta gente e pezzi di

[7] Brano estratto dal testo che accompagna la videocassetta.

[8] *El pasturin* (1956, 19 min.), *Inceris li barbi* (Diradano le barbabietole, 1964), *Morire d'estate* (23 giugno 1957, 12 min.), *El Vho* (1967, 12 min.), *La giornata del bergamino* (1967, 12 min.), *Jon, du, tri, quater sac* (La spartizione del granoturco, 1967), *L'Amadasi la massa l'och* (1967), *Tonco, la festa del tacchino* (1967), *Cavallo ciao* (1967), *Baratieri la massa l'animal* (1966), *El calderon* (1991).

> mondo che conosce bene, privilegia il "piccolo" senza pretendere di ingigantirlo, non si attarda in soluzioni formali e paesaggistiche, ma punta dritto sulle persone e i loro animali [...]. Il suo sguardo, mai "esteriore", sa organizzare quello che per altri rimarrebbe rozzezza o casualità. Anche quando sono chiusi sulla terra, piegati nelle diverse operazioni lavorative dei campi, tutti i suoi contadini risultano, anche nei film più brevi, protagonisti [...] Una Padania fuori dal mito e dalla divagazione cineletteraria[9].

Sebbene si possa immaginare che Morandi non sia un caso singolare e isolato di cineamatore che riprende dall'interno la vita dei contadini, risalta l'effetto di intimità che egli ha creato con i suoni registrati "a fianco" della cinepresa con un magnetofono Geloso e poi sincronizzati in fase di montaggio: parole sommesse, rumori d'ambiente, senza dialoghi, come se si sentisse il respiro delle cose, degli animali, degli uomini, appoggiando l'orecchio al loro petto. Attualmente Morandi ha in corso di lavorazione *Il colore della Bassa*, un film dove l'autore resta ancora vicino ai temi della vita contadina.

Un altro film realizzato in quegli anni Sessanta e recentemente riscoperto è *L'uomo di Stregna* (1963, 82 min.) di Paolo Rojatti, fotocineamatore originario di Stregna (Udine) che con la sua cinepresa giapponese a passo ridotto ha ripreso «episodi di vita paesana e di attività lavorative agricole della gente del luogo». Il film segue la vita di Genio Nutin, che lavorava come *hlapac*, cioè servitore di famiglia in cambio di alloggio e pasto.

> La lavorazione del film, iniziata nel 1961, tra le riprese, lo sviluppo delle pellicole (che dovevano essere inviate a Milano) e il montaggio, si concluse nel 1963 con la prima edizione dal titolo *L'uomo di Stregna*, della durata di 82 minuti. A questa seguì, nel 1985, una seconda edizione, più breve, dal titolo *Pane, padrone*, montata dall'amico Eligio Zanier. Entrambe le versioni sono state oggetto del recupero coordinato dal Centro Studi Nediža, in collaborazione con il Circolo di cultura "Ivan Trinko" e l'Associazione Kinoatelje, e realizzato dai laboratori "La ca-

[9] *Ibid*.

> mera ottica" e "Crea" dell'Università di Udine (Corso di Laurea DAMS con sede a Gorizia), grazie al quale il film è stato trasferito dall'originale in pellicola su supporto digitale[10].

Né Morandi né Rojatti sono antropologi, dunque non intendevano realizzare documentari etnografici e tantomeno si sono posti problemi di ordine metodologico. L'attuale interesse per questi film sorge all'interno di una generale attenzione alle documentazioni autoprodotte e, dunque, ai film amatoriali ai quali oggi si riconosce un alto valore documentario perché esprimono un punto di vista "interno" e "vicino" ai fatti.

[10] Brano estrapolato dalla pagina WEB http://www.nediza.org/index.php?act=view&f=main&r=is-uomostregna-intervistarojatti (visitata il 16 giugno 2007).

Capitolo IV Antropologi fra videotape e televisione

Fra comunicazione politica e documentazione socio-culturale

Il 1971 è l'anno in cui termina, secondo Clara Gallini, la cinematografia "demartiniana", con il film *La Madonna del Pollino* di Luigi Di Gianni. Il film, come sappiamo, è commentato da un testo di Annabella Rossi, antropologa particolarmente attiva negli anni Settanta e figura di congiunzione fra le indagini di de Martino, cui aveva pure partecipato, e il periodo successivo segnato dalla consapevolezza della necessità di documentare la vita delle classi subalterne, la loro cultura e le loro lotte politiche.

Questo diffuso clima di impegno sociale si espresse anche attraverso un uso intenso dei mezzi di comunicazione audiovisiva – il videotape cominciò in quegli anni la sua diffusione fino a diventare il fenomeno di massa che oggi conosciamo – ed era stato preannunciato già alla fine degli anni Sessanta, con le lotte operaie e studentesche. In quel contesto gruppi autonomi e spontanei usarono il cinema come mezzo di informazione e per organizzare forme di comunicazione progettate; nota è l'esperienza dei Cinegiornali Studenteschi e subito dopo dei Cinegiornali Liberi. Falerio Rosati, che ha raccolto in un interessante volume quelle esperienze di *cinema militante* (definito anche *cinema politico*), così commenta l'attività di quei gruppi di contro-informazione:

> Volendo fare un bilancio dell'attività svolta in questi anni, considerando i risultati raggiunti e i prodotti realizzati non potremmo che esprimere un giudizio negativo, ma tuttavia non vogliamo stabilire la loro validità

> secondo i modelli e gli statuti ordinari del cinema o dell'informazione. Possiamo semplicemente dire che l'attività di questi gruppi sembra essere stata costituita in misura molto maggiore da prese di posizione teoriche che da prodotti concreti. Era prevalentemente un lavoro di organizzazione e diffusione che presupponeva degli interventi a partire "dal" film piuttosto che "attraverso" il film, mentre il problema di una produzione autonoma è stato per molti gruppi secondario. [...] Tutta la storia di queste esperienze mostra come i vari gruppi si siano posti il problema di fare i conti non tanto con la tradizione cinematografica (o meglio filmica), quanto con il tradizionale modo di produzione e gestione della cultura e dell'informazione da parte delle classi dominanti. Il cosiddetto "cinema militante" non permette quindi una sua sistemazione specifica, ma rimanda immediatamente a tutto un periodo storico caratterizzato da un violento scontro di classe ed è soltanto all'interno di quella situazione sociale, intesa in tutta la sua complessità, che è possibile trovare le matrici stesse della sua nascita e i termini politici attraverso cui valutarlo (Rosati 1973: 4-5).

Il clima nel quale si organizzarono i gruppi di contro-informazione fu, da un punto di vista tecnologico, introdotto dalla diffusione di macchine da presa "leggere" (ancora costosissime tuttavia, seppure più maneggevoli) e in sincrono con un registratore; ma, da un punto di vista culturale, gli anni Settanta furono caratterizzati da quell'*apocalitticismo* nei confronti dei media che conduceva a rifiutare ogni tipo di comunicazione prodotta dai grandi centri di potere. Ed in questo forse potrebbe trovarsi una spiegazione parziale all'oblio in cui sono caduti i film etnografici prodotti dalla RAI, frutto di un pregiudizio ideologico nei confronti del mezzo televisivo e di una sottovalutazione delle sue capacità conoscitive.

In ogni caso, quel limite sottolineato da Rosati – vale a dire un'interazione con i soggetti ripresi «a partire "dal" film piuttosto che "attraverso" il film» – non fu soltanto del cinema militante, ma anche del cinema etnografico che vide, sul piano della teoria e poi della pratica, il predominio delle scuole oggettiviste, dopo la parentesi dimenticata delle produzioni realizzate dal Settore Ricerca e Sperimentazione Programmi, alcune delle quali dirette da autori direttamente impegnati nella "contro-informazione audiovisiva militante".

Il videotape affascinò anche gli antropologi che da quel momento poterono registrare un evento per una durata fino ad allora inimmaginabile. Si insinua nuovamente l'idea positivista di poter riprodurre la realtà nella sua totalità e di poterla portare sulla scrivania per analizzarla in un secondo momento: l'importante era documentare. L'ideologia della documentazione si rafforza, dunque, con la possibilità di far coincidere – almeno in teoria – il tempo filmico della videoregistrazione con il tempo reale dell'evento. Ciò che sembrava essere stato risolto sul versante del tempo, poteva esserlo su quello dello spazio utilizzando tre videocamere che, adeguatamente collocate, avrebbero restituito "tutto" lo spazio in cui l'evento accadeva – un sogno che però pochi erano in grado di rendere possibile, considerato l'alto costo delle apparecchiature e l'organizzazione necessaria a effettuare tale tipo di ripresa.

Nel 1973 Annabella Rossi, assunta dal 1960 come "operaia" dal Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari di Roma, avvia una campagna di ricerca e documentazione, avvalendosi di uno dei primi videoregistratori a nastro in commercio[1], incrementando così l'Archivio cinematografico del Museo con 69 documenti video prodotti con un videotape mezzo pollice bianco-nero in Campania e Calabria: «Situazioni festive ed espressioni melocoreutiche – scrive Emilia De Simoni – sono i temi più ricorrenti nei materiali. Si tratta di documenti integrativi di ricerche precedenti: la telecamera è un ulteriore mezzo che si offre a chi ha già studiato, e talvolta fissato fotograficamente, gli stessi fenomeni» (De Simoni 1997, nota 14). Alle registrazioni, i cui titoli sono stati in parte indicati in Rossi 1977: 114-115, parteciparono Paolo Apolito, Roberto De Simone, Orazio Pistorio[2] e Enzo Bassano[3]; gli stessi parteciparono alle ricerche sul carnevale confluite nel libro *Carnevale si chiamava Vincenzo* di Annabella Rossi e Roberto De Simone (Roma, De Luca editore, 1977), nel corso

[1] Fu utilizzato un videoregistratore JVC Nivilo PV 4500 e nastro magnetico Fuji film V600.

[2] Orazio Pistorio era dipendente del Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari.

[3] Enzo Bassano, a quel tempo studente di sociologia a Salerno successivamente realizzò *Il bosco magico* (1983, 16mm, 11 min.), un film sulla cura magica dell'ernia infantile eseguita durante la festa dell'Incoronata a Vailata (Avellino).

delle quali furono realizzate sedici ore di videoregistrazione relative a quattordici rituali.

Un certo numero di nastri prodotti dal gruppo di Annabella Rossi è andato disperso nel 1980 nel corso del trasloco dell'Università di Salerno alla nuova sede di Fisciano. Da queste attività di Annabella Rossi nasce quello che oggi è l'Archivio di Antropologia Visiva del MNATP di Roma, dove è conservata la maggiore raccolta di documentari etnografici italiani prodotti negli anni Cinquanta-Settanta. Oltre al già menzionato testo per il film *La Madonna del Pollino*, Annabella Rossi scrisse il commento per altre opere di Di Gianni: *Il male di San Donato* (1965), *La Madonna di Pierno* (1965), *Il culto delle pietre* (1967), *Nascita di un culto* (1968), *La potenza degli spiriti* (1968), *Montevergine* (1971), *Morte di Padre Pio* (1968), *L'attaccatura* (1971), *La possessione* (1971).

L'urgenza di documentare la "realtà subalterna", sentita già da oltre un decennio, emerge, come abbiamo visto, anche come reazione alla produzione di immagini stereotipiche, se non addirittura derisorie e offensive, nei confronti dei contadini e del folklore in genere.

> Questa realtà evidente nei suoi molteplici aspetti viene puntualmente negata dall'ideologia al potere che ne fornisce un'immagine non corrispondente alla realtà stessa. Con questa operazione il contadino rotto dalla fatica diviene "silenzioso, resistente, sano, fiero, prolifico", gli abitanti stracciati trasformati in scintillanti cartoline, l'analisi della cultura subalterna sostituita con ricerche pagate dal potere che non contribuiscono minimamente alla conoscenza di uno stato delle cose. Questa realtà deve essere documentata, per essere conosciuta, per circolare, per smascherare chi la copre per precisi fini politici. In tale maniera si contribuirà a cambiare una situazione che per noi è "folklore" mentre per chi la vive è fame, miseria, disperazione» (Rossi 1971a: 29).

Con Annabella Rossi, che utilizzava la macchina fotografica come strumento di ricerca integrato con l'osservazione sul campo, comincia anche una riflessione sull'uso della fotografia come strumento analitico della realtà:

> Qualche volta mi è capitato di lavorare con Ferdinando Scianna che mi ripete sempre che la differenza che c'è tra lui e me consiste nel fatto che

io documento analiticamente, mentre lui tende a dare un'immagine sintetica dei fatti. È proprio così, che io fotografo. Mi servo della fotografia per analizzare la realtà che studio; l'operazione di sintesi avviene dopo, in un ulteriore momento del mio lavoro al quale l'esame delle mie fotografie contribuisce notevolmente (Rossi 1971b: 37).

Le inchieste etnografiche della RAI

La produzione cinematografica di documentari etnografici, in questi anni Settanta, è assai scarsa; prevale invece il documentario sociale – ad esempio, *Diario di un maestro* di Vittorio De Seta (1972, 270 min. in quattro episodi). È la RAI ad assumere il ruolo di produttore di inchieste giornalistiche a puntate, spesso realizzate con la consulenza o la regia di antropologi. In ordine cronologico: *L'uva puttanella. Appunti su un paese del Sud* (1976, RAI 2, 60 min.) di Gabriele Palmieri; *Nel Sud di Ernesto de Martino* di Luca Pinna, con la consulenza scientifica di Clara Gallini (novembre 1977, 3 puntate, RAI 1); *Sud e Magia* di Claudio Barbati e Gianfranco Mingozzi, con la consulenza di Annabella Rossi (marzo-aprile 1978, 4 puntate, RAI 2); *Le Indie di quaggiù. Un viaggio oltre il folklore* di Carlo Alberto Pinelli, consulenza di Alberto Mario Cirese (4 puntate, RAI 1, agosto-dicembre 1978); *Chi vuol esser lieto…* di Francesco Degli Espinosa con la consulenza di Alfonso Maria Di Nola (agosto-settembre 1978, 5 puntate, RAI 2); *La morte di Carnevale*, di Vito Teti (1979, RAI Calabria); *Il teatro popolare*, di T. De Gregorio (RAI, 1979); *La festa, la farina, la forca* di Federico Godio, Giuseppe Mantovano, Fulvio Rocco, Sergio Spina con la regia di Giuseppe Mantovano e la consulenza scientifica di Luigi M. Lombardi Satriani (ottobre 1980, RAI 2, 7 puntate). Nonché i film documentari *La festa dei serpenti* di Giuseppe Furno e Bruno Garbuglia (1978, film prodotto da RAI 1); *La Sicilia rivisitata* di Vittorio De Seta (1978-1979); *I battenti* di Gabriele Palmieri (1978, RAI 2, riproposta del documentario del 1967); *La morte e la vita. I riti della settimana Santa* di Vito Teti (1980, RAI Calabria); *America dove. Viaggio tra i paesani di Calabria e di Toronto* di Vito Teti (RAI DSE, 1983).

Il rapporto fra antropologi e cineasti non è mutato rispetto alle esperienze cinematografiche "demartiniane", e anche gli altri ingredienti sono gli stessi: sdoppiamento immagini-parlato, commento sonoro saccen-

te e paternalistico teso all'univocità di significato, colonna sonora musicale extradiegetica e invadente (cfr. Rossitti 2001a: 40-43). Tale produzione "etnografica", tuttavia, rappresenta un momento "magico" dell'azienda RAI in una fase di cambiamento rispetto agli standard produttivi. Sono anni in cui nella RAI sembra esserci un fecondo laboratorio di idee, dove gli autori politicamente impegnati e sensibili ai problemi sociali riescono a trovare uno spazio di lavoro e riflessione sui modi di produzione e circolazione delle notizie. All'interno della RAI si organizzano, per esempio, seminari in cui si discute del ruolo del giornalista e dell'ideologia degli apparati in cui lavora, in cui si analizzano i testi audiovisivi prodotti (cfr. "Cronaca" 1981). È certamente un momento particolare, irripetibile. «È difficile – si legge in un opuscolo redatto da uno di questi "collettivi" di produzione – che esperimenti di nuove forme di organizzazione del lavoro nascano all'interno di grandi apparati» (*ibid.*). A stimolare un'analisi dei modi di produzione audiovisiva sono certamente le idee marxiste e l'enfasi che esse danno agli aspetti "strutturali", cioè al modo di produzione come fattore che determina tutte le altre istituzioni (culturali, sociali) del vivere in società, e di conseguenza anche le immagini possono essere viste come merci prodotte all'interno di un sistema capitalistico fondato sulla divisione del lavoro.

In questo contesto nasce, nel 1968, il Servizio Programmi Sperimentali che, dal 1976, si trasformò in Settore "Ricerca e Sperimentazione Programmi" con finalità ben definite, fra cui, si legge in un opuscolo prodotto per la comunicazione interna:

> esplorazione della realtà sociale con programmi ricchi di informazioni e di elementi critici, ideologicamente problematici [...]. Impiego, a fini esplorativi, e di studio, di mezzi di televisione leggera: in particolare, delle apparecchiature della videoregistrazione. Ciò, in vista soprattutto di ipotesi di televisione "partecipata", nata cioè con il contributo attivo di gruppi di pubblico [...] produzione di [...] film didattici [...] ad uso di istituzioni, scuole, associazioni [...] Progetti di esperimenti sul linguaggio e le tecniche innovative (in Rossitti 2001a: 52-53).

L'area "Ricerca e Sperimentazione Programmi" intervenne in diverse rassegne di film etnografico e convegni, dove si proiettarono le docu-

mentazioni prodotte con la collaborazione fra antropologi e registi, come quella fra Luigi M. Lombardi Satriani e Giorgio Turi, che insieme realizzarono cinque puntate dal titolo *L'anno dell'Assunta. Vita quotidiana, sociale e rituale in una comunità del Sannio: Guardia Sanframondi* (1974-79), sulla base della ricerca svolta precedentemente dal titolo *Ricerca sulla comunità di Guardia Sanframondi*, e poi *L'isola dell'isola* (1975-77) di Alfredo Leonardi, Anna Lajolo e Guido Lombardi. Marco Rossitti (2001a: 61), fra le «proposte di ricerca» del Settore "Ricerca e Sperimentazione Programmi" ricorda: *Ipotesi sull'autorappresentazione dell'uomo contadino* (1978) di Francesco Carlo Crispolti; *Ipotesi per una ricerca e per una serie di prototipi sul folklore, inteso come cultura autonoma e alternativa* di Vittorio di Giacomo; *La cultura popolare calabrese fra passato e presente*, con la consulenza di Lombardi Satriani e la regia di Maricla Boggio; *L'assenza del presente* (1980), ancora di Maricla Boggio, preceduta da una ricerca cui parteciparono anche Francesco Faeta, Vito Teti, Mariano Meligrana, con il coordinamento di Luigi M. Lombardi Satriani. Altri progetti non superarono la fase dell'indagine, come *Gli oggetti sono senza parole*, che rientrava in una più complessa ricerca diretta da Tullio Tentori, dalla quale sarebbe dovuto scaturire anche il documentario *Aspetti magico-religiosi di una comunità abruzzese* di Luigi Di Gianni e Alfonso Di Nola, inchiesta

> da realizzare nel Fucino [...] con il proposito di raffigurare le condizioni di una comunità contadina che, nonostante l'erosione delle sue prerogative culturali, conserva una notevole autonomia di comportamenti e vedute, non nel semplice ambito tradizionale e magico-religioso, ma anche in quello economico, largamente influenzato e nutrito dal primo (dal Verbale del Consiglio di Amministrazione dell'8 settembre 1978, cit. in Rossitti 2001a: 62-63).

E poi, altro progetto non realizzato, *Come resiste una comunità di allevatori in estinzione*, progetto di Alessandro Becchetti,

> da realizzarsi nella zona del braccianese, tra le comunità superstiti di allevatori di bestiame, con il proposito di mettere in evidenza l'irriducibile autonomia e l'insopprimibile originalità espressiva emergente non dai soli comportamenti simbolici, ma anche dai moduli linguistici verbali, aperti e creativi nel diffuso impiego della metafora (*ibid.*).

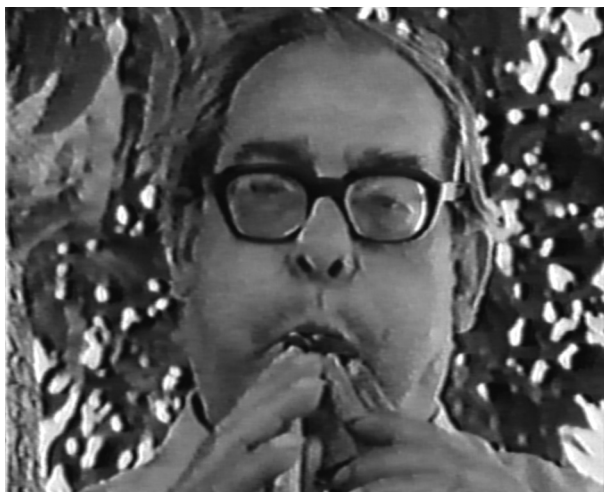
Infine, l'ultimo progetto del Settore "Ricerca e Sperimentazione Programmi", prima della sua definitiva trasformazione in laboratorio tecnologico sull'*alta definizione* (Rossitti 2001a: 64), fu la serie *I suoni. Ricerche sulla musica popolare italiana* (1981-82), con i tre documentari diretti da Diego Carpitella: *Sardegna: Is launeddas*; *Calabria: Zampogna/Chitarra battente*; *Emilia: Brass Band della Padania*.

Pur essendo stati prodotti all'interno della struttura della RAI, e non da centri di ricerca o Università, le inchieste filmate progettate dal Settore "Ricerca e Sperimentazione Programmi" presentano elementi di indubbio interesse per l'etnografia, che mancavano nella produzione RAI precedente alla istituzione del Settore e che erano altrettanto assenti nella cinematografia "demartiniana" chiusa nella "formula 10". Dobbiamo a Marco Rossitti (2001a) la rivalutazione di questa produzione trascurata innanzitutto dall'antropologia visuale italiana. In essa si rileva un più stretto rapporto fra antropologo e regista, finanche collaborativo e coordinato, se non altro perché regista e antropologo compiono, insieme, una indagine sul campo approfondita – si veda ad esempio il sodalizio fra Maricla Boggio e Luigi M. Lombardi Satriani, che produrrà diversi documentari e pubblicazioni.

In taluni casi – *L'isola dell'isola* di Leonardi, Lajolo e Lombardi – , come rileva Marco Rossitti che ha studiato la produzione socio-antropologica del Settore "Ricerca e Sperimentazione Programmi", sarà sperimentato il metodo esplorativo di Claudine de France (Rossitti 2001a: 83), capace di coinvolgere i soggetti filmati nella realizzazione del film:

> Gli autori – racconta Marco Rossitti – ritennero importante informare subito gli abitanti di Carloforte riguardo ai loro metodi di ricerca e alla qualità dei materiali che andavano via via raccogliendo. La presentazione, sulla piazza del paese o in qualche locale pubblico, tramite semplici televisori collegati a "circuito chiuso" con il video tape recorder (VTR), di lunghi spezzoni di girato, e la successiva discussione con la gente del luogo sui contenuti degli stessi, divennero prassi consueta di lavoro (ivi: 74).

L'isola dell'isola fu una vera e propria sperimentazione, messa in atto dai tre fondatori del gruppo Videobase[4], attivo dal 1971 al 1978, i quali

[4] Nel gruppo Videobase "militava" Alfredo Leonardi, uno dei pionieri del ci-

Fotogramma da *Sardegna: Is launeddas* (1978), di Diego Carpitella.

utilizzarono tecnologie leggere che permettevano anche riprese di lunga durata. Per comprendere il senso dell'operazione e il contesto culturale nel quale è stata ideata, piuttosto che cercare improbabili connessioni con i metodi dell'esplorazione e della provocazione in antropologia visuale, bisogna ricordare i frequenti contatti che il gruppo Videobase aveva con le sperimentazioni artistiche, con il cinema indipendente italiano e la nascente videoarte, che pure avrebbero potuto suggerire la struttura interattiva utilizzata sul set del film girato con la gente di Carloforte.

Un'altra figura di confine, che si è mossa fra la sperimentazione artistica, il cinema indipendente e la "televisione militante" vicina ai temi etnografici, è Annabella Miscuglio (1939-2003)[5]. *Morso d'amore* (1981, 60

nema indipendente italiano (ricordiamo Alberto Grifi, Ugo Nespolo, Piero Bargellini, Annabella Miscuglio, ecc.), il quale alla fine degli anni Sessanta aveva soggiornato negli Stati Uniti dove era venuto in contatto con esponenti del New American Cinema e con l'avanguardia artistica newyorkese. Ed è forse durante quel periodo che deve aver conosciuto le potenzialità espressive e interattive del videotape. È negli USA infatti, a metà degli anni Sessanta, che Nam June Paik aveva messo in scena le sue installazioni con videotape.

[5] Annabella Miscuglio, di origine leccese, ha vissuto a Roma, dove è stata at-

min.) è un interessante documento realizzato per la televisione, in cui, forse più che in altri documentari sul medesimo argomento, si percepisce la sofferenza muta delle tarantate che la Miscuglio ci comunica senza spettacolarizzarla, ma di cui, semmai, con quel suo trattenersi oltremodo sul corpo della sofferente, ci carica di responsabilità.

Francesco Carlo Crispolti propone in *Ipotesi sull'autorappresentazione dell'uomo contadino* (1978, 27 min.) una critica agli stereotipi e ai giudizi etnocentrici che la società dei consumi ha costruito sulla vita dei contadini.

> Egli [Crispolti] era giunto a considerare come troppo spesso l'informazione riguardante la civiltà contadina venisse pensata e attuata con una mentalità, sulla base di obiettivi e interessi, e attraverso codici che erano quelli della cultura urbana o "urbanizzata": si giungeva tutt'al più a parlare di "agricoltura come un insieme di prodotti della terra", oggetti per lo più "statisticamente qualificabili" secondo un'ottica di mercato, e degli uomini che lavorano la campagna come "masse astratte e anonime di lavoratori"; mai, o quasi mai, si era cercato e si cercava di proporre dei soggetti consapevoli, facendoli emergere dall'interno della stessa realtà contadina (Rossitti 2001a: 90).

Crispolti realizzò riprese cinematografiche in 16mm, riprese sonore con la tecnica della *candid camera* utilizzando due registratori Nagra, uno dei quali segretamente attivo nei momenti di pausa, e fotografie in bianco e nero scattate con la macchina sul cavalletto. Materiali eterogenei, quindi: da un lato immagini accuratamente costruite, quelle fotografiche, altre più spontanee, tese all'autorappresentazione dei personaggi (un contadino di diciotto anni e la sua famiglia, in Valnerina), confluirono in un film che Rossitti descrive come «premeditatamente ricercato e ambiguo [...] strumento di

tiva fra i movimenti femministi. Nel 1967 ha cofondato il Filmstudio aprendo la strada al cinema indipendente e a numerosi registi oggi famosi (Nanni Moretti, Marco Bellocchio, Wim Wenders). La sua filmografia conta oltre quaranta opere (per la filmografia completa si rinvia a Miscuglio, Chiriatti 2004). Tra i film che trattano temi "etnografici", ricordiamo *Morso d'amore* (con Rony Daopoulo e Maria Grazia Belmonti, 1981, 60 min.) e *Osso sottosso sopraosso. Storie di santi e di coltelli. La danza-scherma a Torrepaduli* (con Luigi Chiriatti, 1983, 15 min.).

riflessione sul carattere mistificatorio dello sguardo sulla campagna e sul mondo contadino di quanti non appartengono a quel mondo» (ivi: 94).

La metodologia del processo di costruzione del film, un buon esempio – secondo Rossitti – di applicazione del principio malinowskiano che richiede la capacità di cogliere il punto di vista del nativo[6], gioca con le modalità emica ed etica di approccio alla realtà[7], e nel complesso il film di Crispolti

> va valutato in quanto "radicale" proposta metodologica. Esso contribuisce a mettere in discussione un certo modello tradizionale di film etnografico e un insieme di regole consolidatesi nel suo ambito: prima fra tutte quella che richiederebbe all'autore del documentario di non permettere, per quanto possibile, che il suo sistema di valori interferisca in qualche modo con la realizzazione del film. Qui i soggetti diventano, a tutti gli effetti, coautori del film, e lo fanno esprimendo liberamente il loro punto di vista sulle cose (ivi: 99).

[6] Rossitti (2001a: 96) accosta, ritenendo di poter rilevare un'analogia metodologica, il film di Crispolti ai biodocumentari di Worth e Adair realizzati fra i Navajo (Worth, Adair 1972). Non bisogna dimenticare che Worth e Adair agirono all'interno di una concezione comparativa e strutturalista del linguaggio filmico e che con i loro esperimenti fra i Navajo cercarono di individuare l'esistenza di una relazione fra codici culturali e una specifica *langue* cinematografica navajo. Il lavoro fu sottoposto anche a critiche, fra le quali ricordiamo quella di Faye Ginsburg secondo la quale Worth e Adair «non sono riusciti a considerare seriamente le potenziali differenze culturali nelle relazioni sociali attorno alla produzione e osservazione dell'immagine, anche se queste preoccupazioni erano state introdotte chiaramente nell'iniziale negoziazione con Sam Yazzie, uno dei più anziani e importanti uomini di medicina [...]. La mancanza di considerazione per come i film possono "fare buone pecore" significa che il progetto Navajo Eyes era piuttosto di vita breve; nel guardarlo retrospettivamente, è apparso come qualcosa di sterile e come un esperimento paternalistico. Era prematura, a quel tempo, la nozione di un differente interesse indigeno per la rappresentazione cinematografica e narrativa» (Ginsburg 1995: 262).

[7] «*Etico* è quel modo di conoscere e descrivere una cultura che utilizza concetti considerati aprioristicamente universali e che non tiene conto delle discriminazioni semantiche e conoscitive e dei giudizi di adeguatezza espressi dai membri della cultura stessa. *Emico* è invece il modo di conoscere e descrivere una cultura proprio di chi ne fa parte, nonché dello studioso che stabilisca di attenersi ai termini del sistema di conoscenza nativo e assegni ai membri della cultura il giudizio finale di accettabilità e adeguatezza dei risultati da lui conseguiti» (s.v. *emico/etico*, in *Dizionario di antropologia*, a cura di U. Fabietti e F. Remotti, Torino, Zanichelli, p. 260).

Dobbiamo infine ricordare che fra le innovazioni metodologiche adottate dal film vi fu quella dell'osservazione differita: le riprese infatti vennero prima mostrate a uno dei protagonisti del film, e poi inserite nel montaggio finale.

L'anno dell'Assunta, di Giorgio Turi, al di là del "classico" tema etnografico che tratta – quello del rito e in particolare dei riti settennali di Guardia Sanframondi nel Sannio –, presenta interessanti elementi metodologici: la lunga durata della ricerca; la grande quantità di materiali audiovisivi prodotti, realizzati in pellicola 16mm o nastro video a seconda delle situazioni; un metodo che complessivamente Rossitti ascrive tanto alle tecniche dell'*esplorazione* (nel senso già visto a proposito di *L'isola nell'isola*) per l'utilizzo della visione differita delle immagini realizzate e per il dialogo con la gente del luogo al fine di confrontare i punti di vista dell'autore e dei nativi, quanto alle tecniche della *provocazione*, in particolare per l'uso della *photoelicitation*[8] diretta a ottenere dai soggetti intervistati narrazioni contenenti informazioni interessanti per la ricerca. E infine anche «un uso diretto delle apparecchiature di ripresa fotografica o cine-televisiva per provocare effetti di "auto-rivelamento" da parte dei soggetti. Una tecnica che permette di raggiungere una conoscenza del soggetto più profonda di quella che è possibile acquisire attraverso la pura e semplice osservazione o metodi tradizionali di investigazione» (ivi: 112). Infine ne *L'anno dell'Assunta* furono utilizzati materiali documentari, visivi e non, mostrati dagli stessi nativi nel film.

Come in tutti i film del Settore "Ricerca e Sperimentazione Programmi", anche in *L'assenza del presente* (suddiviso in due parti, peraltro mai trasmesse, *Ragonà: il passato persistente* e *Cassari: il futuro inattuato*), di Maricla Boggio, la ricerca socio-antropologica che precede le riprese è un elemento che contraddistingue questa produzione dalle precedenti esperienze cinematografiche "demartiniane". L'intento dell'indagine e dei film era quello di

[8] La *photoelicitation* consiste nel proporre a un informatore una o più fotografie, affinché produca discorsi e memorie soggettivate sul contenuto della fotografia. A seconda dell'approccio scientifico del ricercatore, la *photoelicitation* può costituire un metodo per rafforzare l'oggettivismo o, al contrario, può costituire un terreno di dialogo fra etnografo e informatore, al fine di un riposizionamento della relazione.

considerare i protagonisti della realtà studiata (le persone incontrate e intervistate) non come *oggetti* passivi di una ricerca che veniva effettuata "dall'esterno", ma principali *soggetti* della loro storia, depositari di una cultura che andava rispettata e detentori di un particolare punto di vista sulle cose che doveva, in certo qual modo, essere "fatto proprio" dai ricercatori» (ivi: 116).

A partire da questi principi fondativi dell'indagine e del film, Rossitti rileva certe analogie metodologiche con la "camera partecipante" di Jean Rouch:

> Le riflessioni metodologiche di Maricla Boggio sulla lavorazione dei film *Ragonà* e *Cassari* non lasciano dubbi circa il carattere "partecipante" dei modi e delle tecniche adottati dal gruppo di ricerca coordinato dall'antropologo Lombardi Satriani: evitata ogni sorta di camuffamento («non ci travestimmo da contadini di Ragonà»), rifuggite le lusinghe dell'osservazione a distanza, l'équipe di studiosi aveva cercato di instaurare con i soggetti filmati quello che con Rouch potremmo chiamare un "etno-dialogo" . [...] Lombardi Satriani e la Boggio adottarono un approccio critico alla realtà che non faceva nulla per nascondere il loro punto di vista politico-ideologico sulle cose. Ciò che tentarono di fare fu, in altri termini, di "leggere" la realtà rappresentando contemporaneamente sia quello che pensavano di quella realtà, sia i metodi e le tecniche utilizzati per avvicinarla.

È vero che il film di Maricla Boggio utilizza una voce fori campo che commenta le immagini,

> ma non si tratta di un commento di tipo tradizionale, oggettivo, "onnisciente" [...] si tratta invece di un commento soggettivo, "di parte", a sostegno di un certo punto di vista sulle cose. Era infatti opinione degli autori che la realtà che stavano studiando doveva essere "integrata" da un intervento critico esplicito, supportata da una parola interpretativa, per poter essere compresa (ivi: 121-122)[9].

[9] Sul film e la ricerca cfr. anche Boggio 1981 e, in particolare sull'uso della macchina fotografica e delle fotografie, Faeta 2004.

Come detto in precedenza, i film di Diego Carpitella della serie *I suoni. Ricerche sulla musica popolare Italiana* (1981-82) costituirono l'ultima produzione socio-antropologica del Settore "Ricerca e Sperimentazione Programmi". Essi andrebbero certamente analizzati anche nel contesto di tutta la complessa attività dello studioso, che caratterizzò quella che consideriamo la terza fase della storia del film etnografico italiano. Nei primi anni Ottanta, all'Università di Roma "La Sapienza" fu fondato il Centro per la Documentazione Folklorica Audiovisiva, diretto da Diego Carpitella, e il menzionato progetto *I suoni* fu una delle prime iniziative avviate dal gruppo, esperienza da ricordare e apprezzare per aver segnato uno spostamento di metodo nell'etnomusicologia, tradizionalmente più vicino alla musicologia e agli studi filologici, verso l'etnografia, con un interesse maggiore per i contesti in cui la musica viene eseguita e i comportamenti sociali che la riguardano, dalla trasmissione delle tecniche, alla ricezione musicale, all'uso del corpo, all'autorappresentazione del proprio *saper fare*. Ma è comunque fortemente presente la vocazione comparativa e classificatoria dell'etnomusicologia di quegli anni, soprattutto negli ultimi due film. In quello girato in Calabria (*Calabria: Zampogna/Chitarra/Battente*), infatti, vengono accostate tre tarantelle eseguite nel Reggino, con l'intento preciso di rilevare le differenze fra le performance dei giovani e quelle degli anziani, anche al fine di individuare le varianti apportate alla "tradizione" dalle nuove generazioni. Mentre nel film sulle *brass band* (*Brass Band della Padania*), che pure dedica molta attenzione ai comportamenti dei fruitori di musica, ampio spazio è dato alla descrizione del repertorio musicale del gruppo musicale parmense Concerto-Cantoni.

La riflessione teorica sul film etnografico

Gli anni Settanta si caratterizzano anche per una riflessione teorica sviluppatasi nel corso di convegni e riviste. Il convegno di Nuoro, oltre a un dibattito sulla cinematografia "demartiniana" in cui erano emerse le diverse posizioni metodologiche di Carpitella e Gallini – quest'ultima più centrata sul film come strumento vocato ad *analizzare* la realtà, l'altra sulle possibilità del cinema di immagazzinare dati e quindi di *documentare* –, presenta-

va anche il contributo di Tullio Seppilli (1977), denso di indicazioni teoriche e metodologiche. Dopo aver riconosciuto quel senso di superiorità dell'elaborazione teorica nei confronti delle «tecniche di ricerca in generale», causa del ritardo della riflessione sulle metodologie di ricerca, Seppilli va al centro della questione della scientificità. La ricerca scientifica, afferma,

> tenta un approccio alla realtà di tipo razionale-interpretativo, di fronte ad altre forme di approccio alla realtà, per esempio, partecipative, artistiche, che possono far conoscere elementi della realtà, ma su terreni di pensiero diversi. [...] Però una cosa deve essere chiara, quando si parla di oggettività scientifica: non intendiamo un sinonimo di neutralità scientifica [...] è proprio la ricerca la più scientifica e la più oggettiva quella meno neutrale (Seppilli 1977: 76).

Seppilli fornisce alla soggettività un ruolo primario nella costruzione del film come lavoro scientifico:

> Esiste però la soggettività dell'operatore o del ricercatore nel caso del cinema, della fotografia, della videoregistrazione etc.; una soggettività che sta a monte [la ripresa] e a valle [il montaggio], ma non sta nel processo di formazione dell'immagine[10]. In altre parole. L'operatore decide soggettivamente cosa registrare, da che posizione registrare [...]. Semmai il problema è di vedere se i criteri in base ai quali si sceglie cosa registrare, quando registrare, da che posizione registrare, obbediscono a una più generale problematica della costruzione di un progetto di ricerca o se obbediscono ad altri obiettivi. Sempre soggettivi sono, ma la soggettività scientifica è una realtà culturale diversa dalla soggettività che ha altri fini. [...]
>
> Una buona documentazione [...] dovrebbe riprodurre la realtà, – a parte il discorso del tridimensionale – così come sarebbe apparsa; se poi questa significhi qualcosa per l'osservatore o no, questo non concerne la registrazione, perché sarebbe stata la stessa cosa se l'avesse vista, di perso-

[10] Sappiamo, invece, che proprio negli anni Settanta furono elaborate quelle teorie che riconoscevano, nella struttura stessa dell'apparecchiatura cinematografica, un carattere ideologico ed etnocentrico (il suo derivare dalla prospettiva rinascimentale, la taratura della sensibilità delle pellicole sulla pelle bianca degli occidentali).

> na: il suo capire questa realtà o meno non è capire il messaggio filmico ma capire quella realtà che il messaggio filmico semplicemente riproduce (ivi: 78-79).

In altre parole una documentazione filmica è oggettiva quando «si ha una percezione analoga a quella che si sarebbe avuta se si fosse stati davanti alla realtà». Allo stesso tempo, «l'operazione di registrazione è un'operazione individualizzante» (ivi: 80), cioè le immagini del film non rappresentano concetti ma oggetti in contesti ben precisi. Tuttavia non si può fare ricerca rinunciando alle concettualizzazioni e dunque non si può fare ricerca solo con le immagini; pertanto le immagini prodotte costituiscono soltanto la prima fase, successivamente alla quale

> vengono fuori quelle due possibilità che abbiamo già esaminato ieri: o la documentazione è una documentazione che sta dentro la ricerca nel senso che chi fa la ricerca (o chi la fa vedere) usa una documentazione e poi parla, oppure arriviamo ad un'altra conseguenza che è quella del documentario confezionato che aggiunge alle immagini un discorso verbale [...] lo possiamo fare, può essere comodo, ma non è certamente l'unico modo di usare i materiali registrati (ivi: 81).

Come si può notare, in un caso e nell'altro le immagini affidano alle parole la scientificità della comunicazione.

Infine, Seppilli pone una differenza, sulla base di un'analogia con la tecnica dell'intervista, fra tecniche *senza stimolo* e tecniche *con stimolo*; nel primo caso abbiamo un tipo di atteggiamento che è quello del cinema d'osservazione: «l'obiettivo è che la macchina non incida come tale, poiché, siccome la tecnica che noi stiamo usando è quella dell'osservazione di un processo spontaneo, così come l'osservatore è bene che sia percepito il meno possibile» (ivi: 83); nel secondo caso, quello delle tecniche *con stimolo*, Seppilli, oltre agli stimoli che possono essere diretti verbalmente o in altro modo, si riferisce alla stessa presenza della macchina da presa come elemento che provoca le reazioni più disparate in chi sta di fronte all'obiettivo. Ma, si noti, la macchina da presa non è un catalizzatore di eventi, uno strumento che crea una realtà in cui tanto il soggetto filmato quanto il soggetto che filma sono all'interno di un nuovo campo comunicati-

vo – come teorizzava Rouch. La macchina da presa è vista, da Seppilli, alla stregua di qualsiasi altro stimolo che modifica soltanto chi le sta davanti, immaginando il soggetto che osserva come un soggetto esterno, distante, che non interagisce con il filmmaker nè produce riflessività.

L'ultima questione problematica posta da Seppilli è quella della ricostruzione: «in che modo è legittimo – si chiede –, se noi non riusciamo ad avere un fenomeno, provocarne la riproduzione in condizioni non esattamente identiche a quelle reali, provocare la festa in un giorno in cui non avverrebbe?» (ivi: 84). La questione si risolve, secondo Seppilli, molto opportunamente dichiarando che la situazione ripresa non è spontanea, ma provocata, ricostruita.

Nel complesso, la riflessione teorica degli anni Settanta si interroga su alcuni aspetti metodologici – l'oggettività, le tecniche di approccio alla realtà da filmare, l'autonomia scientifica del film etnografico, la ricostruzione –, e si delinea una blanda divisione sull'incerto confine fra il *documentare* (Carpitella, Seppilli) e l'*analizzare* (Rossi, Gallini), che presto si risolverà a favore del primo approccio, forse anche perché Annabella Rossi, che aveva prodotto alcuni brevi saggi densi di pertinenti riflessioni, morirà prematuramente nel 1984 e perché Clara Gallini raramente entrerà nel campo dell'antropologia visuale, e comunque scriverà sempre in relazione a de Martino o ai "demartiniani". D'altra parte l'approccio analitico – che "tradotto" in termini demartiniani significava avere ben chiara in mente la direzione teoria-prassi e dunque il discorso – sul piano cinematografico si esprimeva attraverso autorità e autorialità forti del cineasta (vedi Di Gianni, non a caso apprezzato da Gallini) a svantaggio di una disponibilità verso l'autorappresentazione dei soggetti filmati e di eventuali soluzioni collaborative cui l'approccio documentativo avrebbe potuto aprirsi, in quanto portatore di quella ingenua ideologia che vede nella macchina da presa un mero strumento di riproduzione della realtà.

Capitolo V Diego Carpitella e l’antropologia visiva

Dai riti alle tecniche

Gli anni Ottanta si aprono con i già menzionati numeri di «La Ricerca Folklorica», sui quali prosegue e si conclude il dibattito sulla cinematografia “demartiniana”, si delinea una identità dell’antropologia visuale italiana e si avvia una storia del film etnografico in ambito nazionale che concretamente prende le mosse negli anni Cinquanta-Sessanta, pur riconoscendo timidi segnali di nascita del genere “etnografico” nelle esperienze della “scuola napoletana” del primo Novecento. Ma soprattutto, a seguito di contatti con studiosi stranieri presi in convegni all’estero, si passa a una nuova fase dell’antropologia *visiva*, come amava chiamarla Carpitella, che dialoga e si confronta con il resto del mondo. Carpitella aveva partecipato al *Colloque franco-italien «Filmer le monde rural»* (Parigi 16-19 giugno 1980) ed era tornato in Italia con l’entusiastica consapevolezza che «soltanto attraverso il confronto con altre esperienze cinematografiche ed etnografiche è possibile fondare un serio discorso teorico e critico sul documentario etnografico in Italia e sulle questioni dell’antropologia visuale in genere» (Carpitella 1981: 12).

Gli autori stranieri proposti nel nr. 3 di «La Ricerca Folklorica» rispondevano a un ampio spettro di poetiche e approcci al rapporto fra antropologia e film, dal cinema d’osservazione (Hockings 1981), alla camera partecipante di Jean Rouch (Rouch 1981), all’antropologia filmica “esplorativa” di Claudine de France (de France 1981). Di fatto però prevalse, sul cinema partecipativo e collaborativo di Jean Rouch, il cinema d’osservazione suggerito dalle metodologie di Hockings e de France, e le

produzioni di due grandi istituzioni come l'*Institut für den Wissenschaftlichen Film* (IWF) di Gottinga e il *Service d'études, de réalisation et de diffusion de documents audio-visuels* (SERDDAV) del Centre National de Recherche Scientifique (CNRS) di Parigi. I film dell'IWF e del SERDDAV furono proiettati in occasione delle *Giornate del film etnografico* (13 novembre-11 dicembre 1980) e stimolarono Carpitella sia sul piano produttivo che organizzativo. Il metodo *single-concept film*, consolidatosi nell'attività dell'IWF, fu infatti preso a modello di alcune produzioni etnocinematografiche realizzate dall'etnomusicologo alla fine degli anni Ottanta, e i film del SERDDAV, estremamente vari nei temi e attenti agli aspetti della quotidianità, divennero un modello alternativo al "ritualismo" della cinematografia "demartiniana", anche perché presentavano film di lunga durata, fino a quel momento inimmaginabili nel cinema etnografico italiano. Il desiderio di proporre un'alternativa alla cinematografia "demartiniana" risultava chiaro anche dalla scelta dei film proiettati nelle *Giornate* del 1980: i film di Fiorenzo Serra[1], Paolo Benvenuti e Achille Berbenni erano infatti tutti focalizzati su temi connessi ad attività lavorative tradizionali e alla cultura materiale – argomenti esclusi dal cinema etnografico degli anni Cinquanta-Sessanta. Il progetto di Carpitella fu esplicitamente dichiarato nel testo di presentazione delle *Giornate*:

> L'aver voluto dedicare un'intera giornata di questa rassegna alla cultura materiale italiana, con documenti in gran parte realizzati nella linea dell'Istituto di Gottinga, intende essere una testimonianza contestativa agli orientamenti del documentarismo italiano c.d. etnografico degli anni '50 e successivi, dedito soprattutto all'*avvenimento*, rituale, cerimoniale, magico-religioso, etc. (Carpitella 1980: 18-19).

In occasione della terza edizione delle *Giornate del film etnografico* (1982), riflettendo retrospettivamente sulle edizioni precedenti, Carpitella scriveva:

[1] Fiorenzo Serra è autore di numerosissimi film, poco distribuiti, la maggior parte dei quali conservati presso la Cineteca Sarda di Cagliari alla quale Serra non concesse l'autorizzazione al prestito. L'editore Ilisso di Nuoro ha acquistato nel frattempo i diritti dei suoi film. I lettori potranno trovare qualche breve filmato di Serra nell'archivio on line dell'Istituto Luce (www.archivioluce.com).

> Quelle giornate del 1977 e del 1980 sono state, in questi ultimi cinque anni, un punto di riferimento qualificato per qualsivoglia riflessione critica sul film di documentazione sociale in Italia: si può dire, anzi, che in seguito a queste "Giornate" si ebbe, per un certo periodo, un fiorire di iniziative in tal senso, sia in televisione che nei circuiti culturali, nei cineclub. Si dava l'occasione di constatare che il comune denominatore che ha unificato il film etnografico in Italia è stato, appunto, il meridionalismo o il neomeridionalismo del dopoguerra: inteso non soltanto come area geografica bensì come categoria sociale, antropologica, denominabile in Italia, all'insegna di Carlo Levi e Ernesto de Martino. Accanto ai pastori, ma soprattutto ai contadini poveri del mezzogiorno, con la loro "miseria psicologica", furono messi in uno scenario cinematografico "realistico" anche i pescatori della Bassa Padana gli scariolanti dell'Emilia Romagna, i boscaioli dell'Umbria etc.

Quei film, aggiungeva Carpitella, pur essendo costruiti come fossero saggi scritti, avevano comunque il merito di «far vedere alcuni aspetti della vita tradizionale, povera, italiana, per la quale, forse, non vi erano state parole che potessero far immaginare correttamente la realtà (Carpitella 1982: 23-24). Così il dibattito teorico sulla cinematografia "demartiniana" e il film etnografico nel suo complesso sembrava alla fine coincidere con le scelte di "poetica" etnocinematografica proposte da Diego Carpitella. Il predominio dell'approccio documentativo, che si era preannunciato già nella produzione televisiva degli anni Settanta – arricchito però da un ampio spettro di sperimentazioni metodologiche non tutte adeguatamente colte dalla riflessione teorica – aveva trovato una sua espressione tanto nei film proposti nelle *Giornate* del 1980 quanto nella successiva produzione carpitelliana. Considerando quindi la forte presenza critica e propositiva di Carpitella, che fa dell'etnomusicologo un imprescindibile *trait d'union* tra la fase "demartiniana" e la successiva tendenza osservativa-documentativa del film etnografico italiano, si può essere solo parzialmente concordi con Marco Rossitti che attribuisce all'antropologia visuale italiana una «affezione da strabismo», secondo cui la riflessione teorica, ampia e dialogante con il resto del mondo, non troverebbe espressione nella produzione cinematografica che invece resta chiusa nei limiti delle occasioni offerte dalla RAI e dall'entusiasmo di singoli cineasti-ricercatori. Da questa situazio-

ne si uscirebbe soltanto se vi fossero istituzioni qualificate a fornire adeguati finanziamenti alla ricerca in ambito antropologico-visuale. È impensabile, a mio avviso, disarticolare l'impegno critico e divulgativo di Carpitella dalle assai diversificate produzioni televisive degli anni Settanta, spesso sperimentali e in anticipo sullo stato delle teorie antropologico-visuali in Italia. Inoltre l'etnomusicologo riuscì a dialogare e interagire con alcune importanti istituzioni nazionali, come la RAI, lo abbiamo visto, per la serie *I suoni*, e l'Istituto Luce per la serie *Cinesica*. In ogni caso, è vero, si trattò di convergenze occasionali, non risultanti da un progetto di ricerca di ampio respiro e lunga durata, quale fu tentato dal Settore "Ricerca e Sperimentazione Programmi", ma dovute più che altro all'inarrestabile capacità "animatrice" e coinvolgente di Carpitella. L'osservazione di Rossitti sullo «strabismo» sembra forse giustificata se compariamo la riflessione teorica alla pratica etnocinematografica "fotografandole" entrambe in un preciso momento, ma teoria e prassi non procedono alla stessa velocità, perché il loro rapporto è dialettico: la teoria stimola la prassi, mentre la prassi mette in tensione la teoria spingendola verso nuovi limiti; è un movimento che si svolge nel tempo e che sulla lunga durata non restituisce un primato all'una o all'altra.

Negli anni Ottanta spicca la figura di Diego Carpitella, primo docente di etnomusicologia in una università italiana dal 1969, anno in cui ottenne la libera docenza. Ma le sue attività di ricerca sul folklore musicale italiano erano già cominciate più di un decennio prima, nel 1952, come partecipante alla spedizione etnologica di de Martino in Lucania, e poi con Alan Lomax nel 1954 in altre regioni d'Italia. Resta cruciale il 1959, l'anno della spedizione demartiniana nel Salento, alla quale partecipò anche Carpitella il quale, un anno dopo, tornò sui luoghi della ricerca per realizzare il suo primo film, *Meloterapia del tarantismo* (1960, 16mm, 15 min.).

Il film ha una struttura molto semplice: non vuole essere altro che un "documento", un contenitore di immagini della realtà. Dopo una lunga serie di inquadrature, che mostrano chiaramente un montaggio "in macchina", dedicate alla descrizione del contesto – strade di Galatina, gente fotografata nelle faccende di vita quotidiana, una fiera del bestiame, una contrattazione per l'acquisto di un mulo, ecc. – il film mostra la melote-

Fotogrammi dal film *Meloterapia del tarantismo* (1960), di Diego Carpitella.

rapia di Maria di Nardò in un interno domestico, con un montaggio serrato, e termina con un altro cerimoniale probabilmente ricostruito a Muro Leccese. Sebbene Carpitella realizzi il suo secondo film a distanza di tredici anni, in *Meloterapia* si possono trovare alcuni elementi anticipatori di quella che sarà la sua poetica etnocinematografica: l'attenzione al quotidiano e la contestualizzazione del fenomeno musicale, osservabili nella sequenza d'inizio del film, e una visione della musica popolare che si completa con l'analisi del gesto, del corpo che suona; elementi, questi, che segnalano il passaggio dagli studi etnofonici (che consideravano la musica come fatto esclusivamente sonoro e/o verbale) agli studi etnomusicologici. Ecco che la musica riguadagna tutta la complessità implicita nella sua esecuzione: rapporto fra un testo e un contesto, fra una persona e la performance (il pubblico, il proprio corpo) e, in definitiva, uno spostamento di *focus* dalla musica come *testo* alla musica come *performance*. Il film diventa allora uno strumento indispensabile per rendere conto della complessità dei fenomeni musicali:

> L'etnomusicologia visiva è dunque parte integrante del documento etnografico, anzi si può dire che ne sia implicita, in quanto la maggior parte della produzione fotocinematografica e video di carattere antropologico si basa su cerimonie e riti di culture di trasmissione e mentalità orali, entro cui la musica ed il corpo hanno un ruolo preminente e vistoso (Carpitella 1985, cit. in Ferrer Papa 2002: 38).

Cinesica 1. Napoli (1973) di Diego Carpitella.

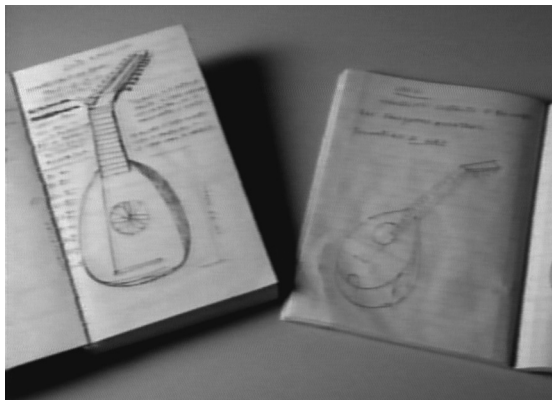
L'interesse per il corpo come produttore di segni in relazione all'espressività popolare è testimoniata anche dai film della serie *Cinesica* prodotta tra il 1973 e il 1983 e comprendente film sulla gestualità a Napoli (*Cinesica 1. Napoli*, 1973), in Sardegna (*Cinesica 2. Barbagia*, 1974-75), in Sicilia (*Cinesica 3. Sicilia*, 1976-77), durante il Palio di Siena (*Cinesica 4. Materiali sul Palio*, 1979-80) e il pellegrinaggio al santuario di San Vivaldo a Montaione (*La "Gerusalemme" di San Vivaldo. Un sacro monte di Val d'Elsa*, 1982-83). Per la sua analisi, Carpitella utilizza il sistema di notazione della gestualità proposto da Birdwhistell (*Introduction to Kinesics. An annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*, University of Louisville Press, 1954). La macchina da presa diventa lo «strumento scientifico più idoneo a questo tipo di indagine [...]. Infatti l'individuazione, la determinazione di "unità" di formalizzazione, l'analisi di modelli possono essere condotti non soltanto con l'osservazione diretta ma anche e soprattutto attraverso il rilevamento cinematografico» (Carpitella, cit. in Ferrer Papa 2002: 46-47). Nell'ambito di questo interesse per la cinesica, va ricordato anche il convegno dal titolo *Cinesica e cultura* (1-3 dicembre 1983), i cui atti furono pubblicati nel «Bollettino dell'Associazione italiana di cinematografia scientifica» (novembre 1993). Nell'ultimo film della serie sulla cinesica, *La "Gerusalemme" di San Vivaldo*, ancora nell'ottica

comparativa si confrontano, trovando analogie, i protagonisti delle raffigurazioni di San Vivaldo con i personaggi dell'Opera dei Pupi siciliana e si riconoscono nei contadini partecipanti al pellegrinaggio comportamenti e posture collegabili a «stereotipie cinesiche di un mondo contadino del passato»[2]. Va rilevata, oltre alla correlazione con l'impianto scientifico di Birdwhistell, anche un'analogia con gli studi coreometrici di Alan Lomax, studioso che Carpitella conosceva bene avendo con lui condotto, dall'estate 1954 (anno che coincide con la pubblicazione del libro di Birdwhistell) al gennaio 1955, una campagna di rilevamento etnomusicologico su gran parte del territorio italiano. Lomax, Birdwhistell e Hall, quest'ultimo ricordato soprattutto per gli studi sulla prossemica, condividevano un analogo paradigma scientifico fondato sull'empirismo e l'oggettivismo, con una "ingenua" fiducia sulle capacità di studiare il comportamento umano raccogliendo ed elaborando dati con la strumentazione audiovisiva disponibile a quel tempo[3]. È in questo contesto culturale e scientifico che va compreso l'oggettivismo carpitelliano, visivamente espressosi al massimo grado nella serie *Cinesica* e nella produzione dei MIV (vedi sotto).

La filmografia di Carpitella prosegue con *Feste popolari toscane* (1982-84), quattordici video di varia durata su occasioni festive e cerimoniali, commissionati dalla Regione Toscana e coprodotti con il Centro FLOG-Tradizioni Popolari.

Nel 1988 viene realizzato *I Quaderni di Reginaldo* (29 min.) dove, come anche era accaduto in alcune sequenze di *Brass Band della Padania*, la forza comunicativa del protagonista incrina di tanto in tanto – senza tuttavia modificarla e "romperla", lasciandoci un senso di soffocamento per quanto si intuisce di inespresso dell'identità di Reginaldo – la razionale struttura didattica tipica dei film carpitelliani. Il film lascia raccontare Reginaldo D'Agostino, allievo di Zu' Bruno, un noto esecutore di musica tradizionale dell'area del Monte Poro (Spilinga, Vibo Valentia). Il prota-

[2] Diego Carpitella, *La Cinesica di San Vivaldo*, in Sergio Gensini (a cura di), *La Gerusalemme di San Vivaldo e i sacri monti in Europa*, Pisa, Pacini Editore, 1989.

[3] Per una contestualizzazione del lavoro di Lomax, Birdwhistell e Hall, si veda Farnell 2003.

Fotogramma da *I Quaderni di Reginaldo* (1988), di Diego Carpitella.

gonista aveva raccolto, appuntandoli su alcuni quaderni, gli insegnamenti impartitigli dal maestro, in parte dettati e revisionati dallo stesso Zu' Bruno.

La produzione carpitelliana si chiude con il progetto *Musica Identità Video* (MIV), comprendente dieci video, realizzati fra il 1987 e il 1990, fondati sul metodo della ricostruzione allo scopo di analizzare le tecniche di esecuzione musicale, la coreutica e la cinesica dei soggetti ripresi[4].

Carpitella teorico e organizzatore

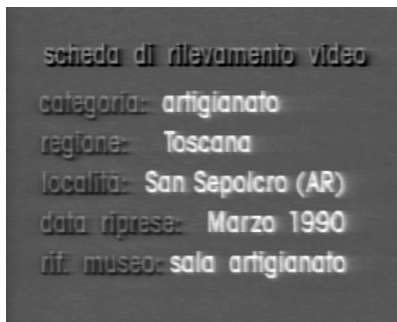
Diego Carpitella fu, dalla morte di Annabella Rossi avvenuta nel 1984, l'animatore delle attività condotte dall'Archivio di Antropologia Visiva (AAV) del Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari. Attorno alla figura dell'etnomusicologo, l'AAV divenne un centro di documentazione e allo stesso tempo un luogo di incontro e formazione, i cui protagonisti furono: Emilia De Simoni, attuale responsabile dell'Archivio, infaticabile documentatrice e autrice di numerosi film[5] per la maggior parte centrati sulla

[4] Sono in particolare da ricordare gli ultimi due MIV, differenti dai precedenti per essere stati realizzati *in vitro*; essi sono: *9 – Cantigos a boghe 'e chitarra (Sardegna), Canto in re* e *10 – Cantigos a boghe 'e chitarra (Sardegna), Mutos*.

[5] La sua più recente produzione è *Viaggio in Molise. Le stagioni della festa* (2007,

cultura materiale e realizzati dalla prospettiva del cinema d'osservazione e della ricostruzione delle sequenze tecnologiche o rituali[6]; Mara Rengo, la

37 min.). «Il documentario è il primo risultato dell'indagine di etnografia visiva avviata nel 2005 sul territorio molisano che ha prodotto un'ampia documentazione: più di 8000 fotografie e 50 ore di riprese video relative a 40 tradizioni festive della regione. "Viaggio in Molise: le stagioni della festa" racconta, in 37 minuti, 15 feste suddivise secondo il ciclo stagionale, con un linguaggio visivo agile e comunicativo, accompagnato da un testo essenziale, da interviste ai protagonisti degli eventi e con ampi spazi di sonoro originale sui quali si innestano musiche di gruppi molisani. Un prodotto, dunque, per una vasta utenza, con il quale promuovere la straordinaria ricchezza del patrimonio etnoantropologico di questa regione e valorizzarne la conoscenza. Le immagini dimostrano la varietà e la complessità di quei frutti della creatività collettiva che sono le feste. Dalle tradizioni più conosciute a quelle meno note, ciò che emerge è l'impegno della comunità nel mantenere e rielaborare la propria memoria, in una dimensione che non si sottrae al presente e non isola nel passato, ma si esprime in una feconda continuità tra generazioni, aperta anche a contributi esterni e confronti» (dalla scheda di presentazione del lavoro).

[6] Di seguito la filmografia di Emilia De Simoni, tutta reperibile presso l'AAV del MNATP: *Domenica delle Palme a Castel Sant'Elia* (1985, con Mara Rengo, produzione Archivio di Antropologia Visiva [AAV] del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari [MNATP]); *I cestai* (con Mara Rengo, 1986, produzione AAV/MNATP); *La croce di maggio* (con Mara Rengo, 1986, produzione AAV/MNATP); *L'impagliatore di sedie* (con Mara Rengo, 1986, produzione AAV/MNATP); *Tornitura di una rulla* (con Mara Rengo, 1986, produzione AAV/MNATP); *Lavorazione della terracotta a San Marco Argentano* (con Luciano Blasco e Stefano Sestili, 1987, produzione AAV/MNATP); *Lavorazione di uno spago da sella* (con Francesco De Melis, 1988, produzione AAV/MNATP); *Preparazione del formaggio nell'Alta Val Tiberina* (1988, produzione AAV/MNATP); *Sopralluogo a Vallepietra* (con Luciano Blasco e Stefano Sestili, 1988, produzione AAV/MNATP); *Il ciclo del tabacco* (con Francesco De Melis, 1989, produzione AAV/MNATP); *Emigrazione* (con Carla Bianco e Stefano Sestili, 1990, produzione AAV/MNATP); *Una lavorazione al tombolo* (1991, produzione AAV/MNATP); *Addobbo di una macelleria per il Venerdì Santo* (1992, produzione AAV/MNATP); *Lavorazione della terracotta a Vetralla* (con Luciano Blasco, 1993, produzione AAV/MNATP); *Festa narrata festa disegnata* (con Alfredo Lombardozzi e Stefano Sestili, 1993, produzione AAV/MNATP); cura dell'edizione del documentario *Meloterapia del tarantismo* di Diego Carpitella (con Francesco De Melis, 1995, produzione AAV/MNATP); cura della produzione del documentario *Game over* di Fabio Caramaschi (1995, produzione AAV/MNATP); selezione di materiali *La cinematografia demartiniana* (con Luigi Di Gianni e Vincenzo Padiglione, 1995, produzione AAV/MNATP); *Immagini dall'Archivio di Antropologia Visiva* (1996, produzione AAV/MNATP); selezione di materiali *Il lavoro contadino* (con Giuseppe Bonifazio e Elisabetta Simeoni, 1996, produzione AAV/MNATP); testi per il documentario *Il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari* (1997, produzione AAV/MNATP); cura della produzione del documentario *Vi-*

Scheda di rilevamento video e fotogramma da *Una lavorazione al tombolo* (1991), di Emilia De Simoni. Il film è stato prodotto all'interno di una istituzione museale e pertanto si adegua a una prospettiva conservativa e catalogatrice confacente con gli obiettivi di un museo.

cui produzione si concentra negli anni Ottanta (nell'AAV si conservano quattordici film tematizzati principalmente sulla cultura materiale, anche se non manca qualche film sulla ritualità); Francesco De Melis, il solo ad aver fatto del filmmaking la sua attività principale; e Riccardo Putti, primo responsabile del Centro Televisivo di Ateneo dell'Università di Siena e oggi ricercatore titolare di corsi di antropologia visuale all'università. In questo clima di fervore per il documentario etnografico animato dalla figura di Diego Carpitella, possiamo collocare anche il lavoro di Renato Morelli, antropologo ed etnomusicologo assai vicino alle posizioni carpitelliane sul film etnografico.

Nel 1985, da un'idea di Carpitella, nacquero i MAV (Materiali di Antropologia Visiva), fondamentale momento di incontro per i gli etnofilmmaker e gli studiosi di antropologia visuale italiani, organizzati dal MNATP con la collaborazione della Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica diretta da Virgilio Tosi. Il sodalizio fra Carpitella e Tosi si fondava su un condiviso apprezzamento per la cinematografia scientifica, di cui Tosi

cino al legno. La festa dei Gigli di Nola di Fabio Caramaschi (1998, produzione AAV/MNATP); selezione di materiali *Diari dei Materiali di Antropologia Visiva* (produzione AAV/MNATP); *Reiterazione ritualizzata del lutto* (con Stefano Sestili, 2005, produzione AAV/MNATP).

è stato un valente studioso (cfr. Tosi 1984), e per le scuole documentaliste e oggettiviste come l'IWF e il SERDDAV (cfr. sopra, p. 98).

Delle nove edizioni dei MAV fino a oggi organizzate, la prima ebbe luogo al MNATP dal 18 al 22 novembre 1985 e tra gli interventi nel dibattito vanno ricordati quelli di Carpitella, Tosi e Lombardi Satriani, che nel loro insieme ci indicano lo spettro nel quale si muoveva in quegli anni il dibattito teorico-metodologico sul film etnografico.

Carpitella proponeva due direzioni di metodo applicabili al film etnografico: il film *di ricerca*, quest'ultima suddivisa in *non-mediata* e *mediata*, e il film *di documentazione*. Con ricerca *non-mediata*, indicando come esempi Jean Rouch e Dominique Lajoux, egli si riferiva a una «ricerca cinematografica» realizzata in prima persona dall'antropologo, che non delega la realizzazione delle immagini a un operatore videocinematografico. Al contrario, per ricerca *mediata* Carpitella intendeva, in questo caso pensando ai lavori antropologico-visuali di Margaret Mead, una ricerca effettuata con l'ausilio di una troupe alla quale l'antropologo «richiede secondo un progetto scientifico cosa e come vuole registrare le immagini, i suoni, per poi montarli» (Carpitella 1986: 10-11). Se nel caso del film *di ricerca* produzione delle immagini e ricerca etnografica procedono parallelamente, in quello del film *di documentazione* ci si basa su «una ricerca precedente (in genere scritta) da realizzare cinematograficamente, in maniera puntuale e sistematica», a scopo didattico e divulgativo come i film prodotti dall'IWF e dal CNRS-Audiovisuel di Parigi (ivi: 11).

Un terzo tipo di metodologia etnocinematografica è quello dell'«*illustrazione* libera-spettacolare», tipica dei prodotti televisivi dove «appaiono le ambigue figure dei "consulenti" (*a priori* o *a posteriori*) e dei "portatori d'acqua", usati per dare una "facciata" scientifica ed è anche per questo che la linea di confine tra documentazione e illustrazione spesso appare nella sostanza e nella confezione (colonna sonora diversa, montaggio, durata della sequenza, ecc.)» (ivi: 11-12).

La relazione di Virgilio Tosi espresse sostanzialmente un elogio delle potenzialità "scientifiche" del film *uniconcettuale* e fu accompagnata dalla proiezione a titolo esemplificativo di alcuni film riguardanti il comportamento animale e la fisiologia umana. Del film *uniconcettuale* Tosi ripercorse la storia a partire dagli studi di Etienne-Jules Marey sul movimento de-

gli animali e dell'uomo, ricordò quindi Félix Regnault, allievo di Marey, che con il cronofotografo inventato dal maestro produsse quelli che possono dirsi i primi film *uniconcettuali*, e l'etnologo austriaco Rudolph Pöch che nel 1904 realizzò riprese etnocinematografiche in Nuova Guinea.

L'intervento di Lombardi Satriani sembra invece enfatizzare aspetti metodologici distanti dall'impostazione documentalista carpitelliana. Nel suo intervento si può scorgere una moderata *vis* polemica verso la ripresa della realtà *qual è*, che da sola rivelerebbe il proprio significato, segno di un imperialismo dell'immagine che vorrebbe sostituirsi a un imperialismo della parola. Non è sufficiente andare sul campo e riprendere – avvertiva saggiamente Lombardi Satriani –, perché si può andare sul campo e «non comprendere letteralmente niente» (Lombardi Satriani 1986: 86). Allora

> l'interpretazione della realtà è frutto di una profonda tensione conoscitiva, che si serve di tutti gli strumenti che, volta a volta, ritiene più idonei per intendere quello specifico problema che muove il ricercatore. [...] Conoscere è frutto di una profonda fatica, che ci coinvolge a tutti i livelli; credo che il problema sia individuare a quale domanda di fondo vogliamo rispondere e con quale effettivo coinvolgimento, nostro e di tutti gli altri con i quali entriamo in interazione, possiamo interpretare quella piccola parte di realtà che tentiamo di documentare. Non esiste una documentazione senza interpretazione (illusione tardo-positivistica ancora oggi dura a morire); l'interpretazione è frutto di analisi, di sintesi a livelli critici; tutto il resto è facilismo volgare (ivi: 87).

Forse soprattutto nella rivendicazione di una presenza all'interno del filmato *Natuzza Evolo*, di Maricla Boggio e dello stesso Lombardi Satriani (RAI, 90 min.), si può trovare un elemento importante di differenziazione dallo stile didattico preferito da Carpitella:

> Abbiamo scelto consapevolmente di interagire con le persone con cui parlavamo e di dichiararlo esplicitamente, di essere ripresi anche noi, senza fingere di essere pellegrini, senza fingere di essere assenti dove eravamo presenti. [...] Un colloquio si realizza nel momento in cui ognuno, restando quello che è, si apre all'altro e viceversa. Anche questo a noi è sembrato potesse contribuire a restituire alla realtà la sua multiforme si-

gnificanza. [...] Il documento non si trova, il documento si costituisce (ivi: 90).

Renato Morelli – regista, etnologo e etnomusicologo – avvia la sua attività di filmmaking etnografico negli anni Ottanta e la sua produzione arriva fino ai giorni nostri, contando più di quaranta film[7]. La maggior parte dei titoli sono stati prodotti dalla sede regionale trentina della RAI e riguardano la cultura tradizionale dell'arco alpino (Val di Fassa, Val di Cembra, Val dei Mocheni). I film di Morelli sono tutti sostenuti da una solida formazione antropologica e dalla accurata conoscenza del linguaggio cinematografico e della cultura tradizionale dei luoghi relativi ai film. Molteplici sono le soluzioni metodologiche adottate: dalla collaborazione con un antropologo (Cesare Poppi per i film sui Ladini della Val di Fassa), alla ricostruzione, al film *uniconcettuale*, alla recitazione proprio come i film di finzione. In ogni caso, Morelli sostiene dichiaratamente di fondare il suo filmmaking etnografico sui principi di Dominique Lajoux (Rossitti 2001b: 34) che, ricordiamolo, non soltanto è un autore fortemente permeato di oggettivismo, ma è stato anche uno dei punti di riferimento di Carpitella. Lajoux sosteneva che il film etnografico dovesse rispettare l'evento ripreso per restituirne la struttura e la cronologia, descrivendone l'azione e la struttura spazio-temporale con un numero di inquadrature il più

[7] La filmografia di Renato Morelli è tratta dal libro di Marco Rossitti *Lo sguardo discreto* (Udine, Campanotto Editore, 2001), al quale il lettore è rinviato per una analisi dell'opera di Morelli: *L'albero e la maschera. Due carnevali in alta Val Cembra* (1980); *Il Carnevale del Biagio nel Tesino* (1980); *L'alloro e il bambù. Il carnevale di Romarzolo* (1980); *Santi spiriti e re. Tradizioni natalizie fra i Ladini di Fassa* (1982); *Una vita, tanta strada, uno strumento – I: Bepi Marchi e l'armonium trentino* (1982); *La maschera e lo specchio. Il carnevale ladino di Fassa* (1983); *Le stagioni di Liz. Ciclo dell'anno contadino in Val di Fassa* (1984); *Matrimoni contrastati. Usanze nuziali fra i ladini di Fassa* (1984); *Sa mont. Alpeggio e caseificazione in alta Val di Fassa* (1985); *Penìa. Biografia di un paese alpino* (1985); *Coscritti. Riti di passaggio in alta Val dei Mòcheni* (1986); *La Stella di Fierozzo. Canti di questua natalizi in alta Val dei Mòcheni* (1986); *L'ulivo e la montagna* (1987); *Il pino di Grauno* (1987); *Trato Marzo* (1987-88); *La danza degli ori. Il carnevale tradizionale di Ponte Caffaro* (1987-88); *Su concordu. Settimana Santa a Santulussurgiu* (1988); *Intraimi, festa del sole* (1988); *Un santo per tutte le stagioni. Rito e mutamento sociale in alta Val di Fassa* (1989); *Il carnevale ladino dei bambini* (1989); *La questua di sant'Antonio a Pinzolo* (1989); *Pust. Quattro carnevali in alta Val Natisone* (1989);

alto possibile. Un esempio di questa metodologia è *Su concordu*, sulla Settimana Santa a Santulussurgiu (Oristano), che Morelli ha realizzato con la consulenza dell'etnomusicologo Pietro Sassu. In quella occasione, come in molte altre, Morelli poté avvalersi di tre macchine da presa 16mm, formato che preferiva al video per la longevità della pellicola e per la professionalità acquisita da coloro – montatori, fonici – che lavoravano con il cinema. *Su concordu* non forza mai il tempo del rito, a rischio di annoiare lo spettatore, rispettandolo in ogni sua fase; ma alla fine sembrò risultare, come racconta Morelli, «improponibile per la televisione» e tuttavia, quando finalmente la RAI decise di mandarlo in onda, si registrò un indice d'ascolto doppio rispetto alla media di quella fascia oraria (cfr. Rossitti 2001b: 90-91).

Una vita, tanta strada, uno strumento – II: Sandro Sartori e le fisarmoniche "Bortolo Giuliani" di Mori (1989); *La bota. Canto e lavoro dei boscaioli in Valfloriana* (1990); *Contrèsti* (1993); *Frontiere nascoste* (1990); *Campanò a Caderzone* (1990); *Trato Marzo News* (1990); *Arlecchini di Valfloriana* (1994); *Cantamarzo a Crosano* (1994); *Cantarelle di Villa Rendena* (1994); *La Grande Rogazione. Con Mario Rigoni Stern* (1994); *Campane di Praso* (1994); *I capon di Praso* (1994); *Giochi cantati* (1994); *Un fiume di legno* (1994); *Trentino cinque stelle. Il rito della Stella a Mezzocorona, Luserna, Carisolo, Javrè, Pinzolo* (1995); *Giorni di festa… anni di lavoro* (1995); *Una giornata particolare. Con il coro SOSAT al rifugio XII Apostoli* (1996); *Facères di Feliciano* (1997); *Storie minori di montagna. Vittorio Rodi e le fisarmoniche* (1999); *Banderàl. Riti di passaggio a Carano in Val di Fiemme* (2000).

Capitolo VI | Il documentarismo audiovisivo: istituzioni e autori

Una svolta tecnologica

Negli anni Novanta si è verificata un'ampia diffusione delle videocamere leggere che ha stimolato la produzione di rappresentazioni etnografiche dentro e fuori dall'Accademia e favorito nuove forme di autorappresentazione dell'identità locale. La vecchia e comunque costosa pellicola Super8 fu definitivamente sostituita dal nastro magnetico, producendo importanti conseguenze sul piano della circolazione dei prodotti e della retorica della rappresentazione[1]. La lunga durata del nastro e il suo costo minore rispetto alla pellicola permettevano riprese più aderenti alla configurazione spazio-temporale degli eventi ripresi. Inoltre, l'abbassarsi progressivo del costo delle apparecchiature e dei nastri, poi sostituiti dalle videocassette, diffuse ampiamente la ripresa audiovisiva incrementando sopratutto i video famigliari e turistici, ma contribuendo anche al fenomeno delle autoetnografie video prodotte da gruppi occasionali di contadini, da animatori culturali locali o associazioni culturali (Marano 2005). Insomma, nel complesso si poté assistere a una produzione e circolazione di immagini senza precedenti, e di conseguenza a una moltiplicazione dei punti di vista sugli eventi pubblici.

[1] Prima della pellicola Super8 era diffuso l'8mm, un formato per il mercato amatoriale reso disponibile a partire dal 1932 per sostituire i formati 9,5 e 16 mm. Nel 1966 fu introdotto il Super8 con un fotogramma più grande del 50% rispetto all'8mm e con lo spazio per la pista sonora (cfr. *Due o tre cose che so di lei. Pellicole Super 8, 16, 35: storia, caratteristiche e schede tecniche*, in «Almanacco Cinema», nr. 2, primavera 1979).

Parallelamente, negli anni Novanta, si costituirono centri di documentazione nelle Università e nei musei etnografici, con laboratori dedicati alla documentazione etnografica, alla conservazione e alla catalogazione di materiali documentari audiovisivi. Al successo di queste iniziative, oltre alla disponibilità di tecnologie economiche, contribuì la passione di singoli individui che, per la maggior parte, continuano ancora oggi a produrre documentari etnografici. Di conseguenza si registrò, nel complesso, un aumento della produzione audiovisiva etnografica. Se effettuiamo una ricerca nell'Archivio di Antropologia Visiva del MNATP ci vengono restituiti, per gli anni Novanta, 232 video etnografici di cui 170 realizzati in Italia, contro i 179 realizzati negli anni Ottanta (154 riguardanti l'Italia), dati che esprimono anche un maggiore interesse rispetto al passato per aree geoculturali al di fuori dei confini nazionali.

Archivi, centri, musei

In questo periodo di diffusione delle tecnologie leggere di videoregistrazione si può rilevare la fervente attività di alcuni centri di documentazione e produzione. Fra quelli universitari segnaliamo:

1. il Centro Televisivo di Ateneo dell'Università di Siena, che ha visto protagonista Riccardo Putti[2], antropologo di dichiarata scuola carpi-

[2] La filmografia di Riccardo Putti comprende la serie *Lessico visivo di un villaggio. Marerey, Somalia* con i film *Forme tradizionali di trasporto femminile* (6 min., 3/4 U-matic), *Costruzione di un letto* (18 min., BETACAM), *Costruzione di un Hirish* (15 min., BETACAM), *Forme tradizionali di misurazione* (10 min., BETACAM); *Missione Kuna Yala* (realizzato in Panama), *Lumbi. Danza di trance* (Somalia, 1987, 20min. – realizzato nel corso di una missione di ricerca svolta nel 1986 da una équipe coordinata da. Massimo Squillacciotti), *Buriano. Processione del Venerdi Santo* (1988, 15 min., 3/4 HB), *In forma di racconto. Tradizione orale nel Basso Lodigiano* (1989, 15 min., 3/4 HB), *Yako. Funerali di un re Baulé* (con Fabio Viti e Piergiorgio Solinas (1988, 60 min., 3/4 HB), *La Focarazza. Santa Caterina di Roccalbegna. 24 Novembre 1988* (1988, 50 min., BETACAM), *Schermi Vicoli Rumori. Palio di Siena 16 agosto 1991* (1991, 10 min., BETACAM), *La cavalcata di Montorgiali* (1992, 12 min., 3/4 HB), *Porto Ercole: Festa di sant'Erasmo* (1992, 11 min., BETACAM), *Nella Piazza del Campo. Flussi di riempimento e spostamenti nella Piazza del Campo durante il Palio. Una ricerca di Antropologia visiva* (1995, 18 min., BETACAM), *Tracce d'Italia: da Massaua ad Asmara* (1997, 20 min., BE-

telliana, un'appartenenza particolarmente evidente nel suo recentissimo film *Gente in mostra. Cinesica e flussi di visitatori alla mostra "Duccio: alle origini della pittura senese"* (2005, 21 min.). In questo film Putti riprende le ricerche di Diego Carpitella sulla cinesica, riproponendole e ampliandole, anche grazie alle tecnologie video, in funzione di una analisi dei flussi di visitatori in una esposizione d'arte. Non soltanto Putti continua l'approccio semiotico-strutturalista del maestro, ma utilizza anche l'impostazione didattica e la retorica che Carpitella aveva utilizzato nei film della serie Cinesica – film di cui vengono citate lunghe sequenze: il fermo fotogramma, il riquadro che evidenzia un gesto, il commento scritto, il rallentatore e la visione velocizzata. Il film, tuttavia, con una colonna sonora di genere *ambient* e la stessa presenza in campo dell'autore, che ricorda un po' certi conduttori televisivi, costruisce un testo complesso, denso di rinvii intertestuali e di linguaggi diversi, quasi un tentativo di trasferire l'ipermedialità nel film. Putti riesce a superare la fredda osservazione e ricognizione di un repertorio cinesico e prossemico comunicandoci qualcosa dell'esperienza dei visitatori, del loro stato mentale, della intima relazione che intrattengono, quando sono soli, con le opere d'arte esposte.

I film *Nella Piazza del Campo* e *Gente in mostra* sono stati realizzati con la tecnica delle "riprese a tempo intervallato", che consentono non soltanto di ricostruire i flussi di interazione con lo spazio da parte del pubblico nel corso di eventi, come il Palio di Siena del 16 agosto 1994, ma anche di valutare la relazione fra la percezione dello spettatore e la tecno-

TACAM), *Conversazioni con Alberto Mario Cirese* (con Eugenio Testa, 2001, 38 min., DVCAM), *Gente in mostra* (2005, 31 min., DVCAM). Riccardo Putti è anche autore di produzioni multimediali (videodischi e CD-ROM): *Pagine di un museo: la mezzadria Toscana nel '900* (1991, videodisco WORM, Amministrazione Provinciale di Siena - Centro Televisivo di Ateneo), *Stanze di un villaggio: Cocumola-Salento* (1992, videodisco WORM - CD-ROM, Sistema interattivo su tradizione orale e cultura materiale in un villaggio del Salento, Prod. Centro Televisivo di Ateneo, Università di Siena), *Lessico visivo di un villaggio. Marerey, Somalia* (1997, CD-ROM, Prod. Centro Televisivo di Ateneo, Università di Siena), *METL - Catalogo Ipermediale dei Musei Etnografici della Toscana e del Lazio* (sito WEB e WEB CD-ROM, Centro Televisivo di Ateneo - Università degli Studi di Siena), Missione Kuna Yala - Panamà (2004 2005, sito WEB e WEB CD-ROM, Ricerche di Antropologia Visiva materiali di lavoro, Centro Televisivo di Ateneo Dipartimento di Scienze della Comunicazione Università di Siena, URL: http://www.cta.unisi.it/MKY/MKYnero_22.htm).

Fotogrammi da *Gente in mostra. Cinesica e flussi di visitatori alla mostra "Duccio: alle origini della pittura senese"* (2005), di Riccardo Putti. In questo film, l'autore riprende le ricerche sulla cinesica condotte da Diego Carpitella negli anni Ottanta.

logia di proiezione, inserendo così parte della filmografia di Putti nella tradizione del "cinema scientifico". Nell'abstract dell'intervento di Putti al convegno *I saperi dello sguardo. Giornate di lavoro intorno all'antropologia visiva* (Siena, 24-25 maggio 2004), si legge: «Tutte le riproduzioni presentate sono state ottenute compattando lo stesso filmato, ripreso con una velocità pari a 1 fotogramma/1 sec. L'aspetto più interessante dello studio ha evidenziato come, modificando la velocità d'esecuzione del filmato, si modifichino parallelamente le percezioni sensoriali che i fruitori hanno dell'evento. Quando l'intervallo di tempo che si pone tra due eventi è breve, e quindi è molto alta la velocità di riproduzione dell'evento, la retina umana percepisce entrambi i fenomeni come componenti indistinte di una continuità sensoriale. Tale sovrapposizione dipende, di fatto, non tanto da una mancanza visiva, che genererebbe lo scarto e quindi l'identificazione dei due momenti come tali, quanto da un arricchimento cognitivo e semantico conferito dall'attività cerebrale all'evento. Il riempimento percettivo, che risulta un investimento culturale, determina l'interpolazione e l'integrazione tra gli oggetti visti: in tal modo, la percezione umana va indagata con evidente cautela. Di qui, l'intenzione di concepire il cinema come convenzione culturale e sociale, poiché ciò che percepiamo

come restituzione del movimento è in realtà semplice velocità di campionamento che rende l'impressione del movimento effettivo. Il cinema fa sì che del movimento si abbia la sola sensazione: la pellicola simula infatti tale condizione attraverso la successione consecutiva di fotogrammi che si presentano come cristallizzazione di eventi fissi nel tempo e nello spazio, ma non in movimento di per sé» (http://www.cta.unisi.it/sito_saperi/gioved.htm). Infine va menzionato il film messo in rete all'URL http://www.cta.unisi.it/MKY/Pesca.htm. Si tratta di un breve documentario sulla pesca a lenza girato durante la Missione Kuna-Yala (2004). Il film comincia con una ripresa subacquea e un sonoro "marino" che accompagna le immagini per quasi tutta la durata del film. La struttura centrale è quella del film d'osservazione, ma l'*incipit* e il finale (quest'ultimo realizzato con alcuni fermi-immagine e zoomate in post-produzione) adottano un registro evocativo, composto da inquadrature istantanee contestualizzanti, accresciuto dalla suggestiva colonna sonora "marina". Formalmente di rigoroso impianto carpitelliano, il film comunica più la sensorialità dell'esperienza del filmmaker, il quale anche sulla barca continua a riprendere con la videocamera nel suo alloggiamento subacqueo (tanto da sembrare un commento autoironico sul metodo "sordomuto" del cinema d'osservazione e sulla sua regola dell'osservare e filmare senza interagire) , che la locale "cultura materiale" della pesca.

2. Il Centro Linguistico dell'Università di Torino del quale, negli anni Novanta, si occupava principalmente Ambrogio Artoni, autore, spesso in collaborazione con Pier Carlo Grimaldi, di diversi film etnografici[3].

[3] *Danza per saint Marcel a Barjols* di A. Artoni e P. Grimaldi (1987, 30 min.); *Il gioco della tradizione* di A. Artoni e P. Grimaldi (1987, 70 min.); *Cambio della guardia per il carnevale* di A. Artoni e P. Grimaldi (1989, 11 min.); *Ninetta, il canto della memoria* di A. Artoni, G. Bravo e P. Grimaldi (1989, 11 min.); *La "bataille di reine". Dall'alpeggio all'arena*, di A. Artoni e P. Grimaldi (1990, 29 min.); *A stacada* di A. Artoni, A. Carenini, G. Bravo e P. Grimaldi (1990, 15 min.); *Il tempo contadino. Feste, riti e cerimonialità nella campagna astigiana* di A. Artoni e P. Grimaldi; *La vésubie en volée. Manifestation campanaire pour Pâques 1992* di A. Artoni, A. Carenini e P. Grimaldi (1992, 21 min.); *Nanu. La corsa di carri per san Vittore* di A. Artoni e P. Grimaldi (1992, 30 min.); *U trunu, festa del Venerdi Santo a Barrafranca* di A. Artoni (1993, 29 min.); *Congo* di A. Artoni e P. Grimaldi (1994, 50 min., trasmesso dalla RTBF, televisione belga); *L'ours de Saint Laurent-de-Cerdans* di A. Artoni, A. Carenini, J.L. Olive e P. Gri-

3. L'Archivio Demo-Antropologico dell'Università della Basilicata[4], fondato nel 1990 dall'etnomusicologo Francesco Giannattasio, al quale è succeduto dal 1995 Pietro Sassu e poi, dal 2001, Ferdinando Mirizzi. Dal 2002 l'ADA è stato trasferito a Matera cambiando la denominazione in Laboratorio Etnoantropologico. È nell'ambito delle attività di ricerca collegate al laboratorio che chi scrive ha avviato la sua attività di filmmaking etnografico[5].

4. Il Dipartimento di Storia della Filosofia e Teoria delle Scienze Umane dell'Università di Cagliari, dove è impegnato nella didattica e nella ricerca Felice Tiragallo, autore con Maria Gabriella Da Re e Giannetta Murru Corriga di diversi film sulla cultura materiale e la cerimonialità festiva in Sardegna[6].

maldi (1994, 14 min.); *Il ritorno dell'orso a Volvera* di P. Grimaldi (1995, 18 min.); *Il sacro dissidio. Giudei e settimana santa a San Fratello* di A. Artoni e P. Grimaldi (1996, 30 min.). Alcuni di questi film sono disponibili, oltre che presso l'Università di Torino, nell'Archivio del Centro Interdipartimentale di Documentazione Demoantropologica "Raffaele Lombardi Satriani" presso l'Università degli Studi della Calabria a Cosenza.

[4] L'archivio Demo-Antropologico è stato attivo nella sede potentina del Dipartimento di Scienze Storiche, Linguistiche e Antropologiche dell'Università della Basilicata dal 1990 al 2002. Nel 2003 è stato trasferito a Matera, dove ha sede il corso di laurea in Operatore di Beni Culturali, modificando la denominazione in Laboratorio Etnoantropologico.

[5] Sono stati prodotti dall'ADA dell'Università della Basilicata i seguenti video realizzati da chi scrive: *Laj Ndoni Tabatabit* (1993, 21 min.), *Vjeshet* (1993, 14 min.), *La Uglia* (1994, 29 min., menzione speciale al Premio Pitré), *Il canestro di Canio Benedetto* (1994, 20 min.) con E. Imbriani e F. Mirizzi). La filmografia di chi scrive comprende inoltre *L'arte di Rumì* (2001, 29 min., Premio Nigra 2001), *Santomartino!* (2001, 38 min., selezionato al Festival Internazionale del Film Etnografico di Nuoro 2002), *Cara pianta d'oliva* (2004, 63 min., Premio Nigra 2005, e selezionato al Bilan du Film Ethnographique 2005 e alla Mostra Internacional do Filme Etnografico di Rio de Janeiro 2005).

[6] Tra i film realizzati da Felice Tiragallo segnaliamo: *Le tecniche della tosatura* (3/4 U-matic, 31 min., Audiovision scrl. e Artevideo scrl., 1986-87), *La festa di santa Lucia a Baunei* (VHS, 4 ore, con M. Gabriella Da Re, Istituto di Discipline Socio-antropologiche Università di Cagliari, 1989), *Il pane d'orzo* (VHS portato a 3/4 U-matic BVU, 46 min., con Giannetta Murru Corriga e Istituto di Discipline Socio-antropologiche dell'Università di Cagliari, 1991), *Tre caprili. Allevamento e insediamento caprino ad Armungia* (3/4 U-matic BVU, 62 min., con M. Gabriella Da Re, Istituto di Discipline Socio-antropologiche dell'Università di Cagliari e Comune di Armungia,

5. Il Laboratorio "Annabella Rossi", dove è collocato l'Archivio audiovisivo delle Tradizioni popolari meridionali, fondato da Paolo Apolito, all'Università di Salerno, con la documentazione audiovisiva raccolta da Annabella Rossi a partire dagli anni Settanta. È all'interno delle attività del Laboratorio "Annabella Rossi" che sono stati prodotti numerosi filmati e campagne fotografiche per la maggior parte realizzati da Vincenzo Esposito[7].

1993), *Il piede sulla coda del diavolo. La festa di N.S. di Valverde a Dorgali* (BETACAM, 32 min., con Giannetta Murru Corriga, Istituto di Discipline Socio-antropologiche dell'Università di Cagliari e CNR, 1997), *Eleonora nella memoria popolare* (BETACAM, 22 min., con G. Angioni, M.G. Da Re, I. Meloni, Istituto di Discipline Socio-antropologiche dell'Università di Cagliari, 1997), *Ordire. La preparazione della tessitura ad Armungia* (con M.G. Da Re, Museo storico etnografico di Armungia, 32 min., post-produzione Artevideo scrl., 1999 – riedito nel 2005 con sottotitoli in inglese), *Su pistoccu. Il pane estivo di Armungia* (con M.G. Da Re, Museo storico etnografico di Armungia, 21 min., post-produzione Artevideo scrl., 1999), *Nostra Sennora del Baluvirde. La festa come dono* (BETACAM, 32 min., con Giannetta Murru Corriga, Istituto di Discipline Socio-antropologiche dell'Università di Cagliari e CNR, 2002).

[7] Fra le produzioni, alcune rimaste non montate, di Vincenzo Esposito si segnalano: *Vive Sainte Sara!* (Produzione: Dipartimento di Analisi delle Componenti culturali del Territorio, Università degli Studi di Salerno, 1992, BN, 19 min., 3/4 U-matic da fotografie, suono in presa diretta. Documentazione dell'annuale raduno gitano in Camargue, Francia); *Mi chiamo Luigi Gallotta: elementi di un'autobiografia* (Dipartimento di Analisi delle Componenti Culturali del Territorio, Università degli Studi di Salerno, 1993, colore PAL, 11 min. 17 sec., 3/4 U-matic da video Hi8 e fotografie, suono in presa diretta. La vita di un fotografo di provincia, testimone di un secolo di trasformazioni politiche, socio-economiche e culturali); *Blab* (Dipartimento di Analisi delle Componenti Culturali del Territorio, Università degli Studi di Salerno, 1994, colore PAL e BN, 37 min. 34 sec., 3/4 U-matic da video VHS commerciali. La scrittura nei film di fiction, esercitazione con gli studenti del corso di Antropologia culturale); *Vita e morte di Carnevale. Montemarano* (martedi 28.02.95-domenica 05.03.95. Produzione: Dipartimento di Analisi delle Componenti Culturali del Territorio, Università degli Studi di Salerno, 1995, colore PAL, 23 min. 50 sec., 3/4 U-matic da video Hi8, suono in presa diretta. Documentazione del celebre rituale carnevalesco irpino); *Voci, crisi e canti per la Madonna* (Dipartimento di Analisi delle Componenti Culturali del Territorio, Università degli Studi di Salerno, 1996, colore PAL, 26 min., 3/4 U-matic da video Hi8, suono in presa diretta. Frammenti didattici sul ciclo delle feste dell'anno realizzati per il Corso di Perfezionamento in Analisi del Territorio Beni Ambientali e Culturali); *Lucio: storia di un tifoso* (Dipartimento di Analisi delle Componenti Culturali del Territorio, Università degli Studi di Salerno, 1994, colore PAL, 10 min., 3/4 U-matic da video Hi8, suono in presa di-

Fra le istituzioni museali sono particolarmente attive:

1. il Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari vanta una lunga tradizione di interesse per la documentazione audiovisiva. Infatti fino a oggi ha prodotto oltre 250 "video di ricerca" e conserva circa 124 pellicole cinematografiche e 250 documentari. L'Archivio di Antropologia Visiva fu costituito nel 1984 da Diego Carpitella a partire dai materiali della Cineteca di cui si occupava Annabella Rossi (De Simoni 1997:54).

2. L'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro (ISRE), diretto da Paolo Piquereddu ed estremamente prolifico tanto di produzioni autonome quanto di finanziamenti a progetti esterni[8] – noto, fra questi ultimi, è il film *Tempus de baristas* (1993) di David MacDougall[9]. Dal 1982

retta. Documentazione e interviste sul tifo calcistico a Salerno); *Le Edicole Sacre in Cava e Saragnano* (Dipartimento di Analisi delle Componenti Culturali del Territorio, Università degli Studi di Salerno, 1993, colore PAL, 17 min., 3/4 U-matic da video Hi8. Documentazione e interviste sulla produzione e sull'utilizzazione di maioliche a carattere religioso nel culto nelle edicole sacre della provincia di Salerno); *Album di gruppo* (Comune di Barano d'Ischia, 1997, 26 min. Documentazione e interviste ai partecipanti al "Progetto per la prevenzione del disagio giovanile", realizzato a Barano d'Ischia); *Il dinosauro a tre code. Ovvero come utilizzare in modo creativo le Tradizioni della mia terra* (Fondo Sociale Europeo - Scuola Media Statale "G. Baccelli" - Sarno (SA), 1999, colore PAL, 29 min., VHS da VHS. Presentazione didattica del lavoro di ricerca e didattica sulle Tradizioni popolari sarnesi, svolto nel Sottoprogetto 14.1 contro la dispersione scolastica); *Pellegrini e confratelli del Monte della Stella* (Produzione: ADA - Archivio Demoantropologico Audiovisivo del Dipartimento di Teoria e Storia delle Istituzioni dell'Università di Salerno, 2003, 31 min., MiniDV. Fasi del pellegrinaggio che alcune Confraternite cilentane compiono nel giorno di Venerdi Santo); *"In primo làuro la Marònna re la Stella"* (Produzione: ADA - Archivio Demoantropologico Audiovisivo del Dipartimento di Teoria e Storia delle Istituzioni dell'Università di Salerno, 2004, 25 min., MiniDV. Fasi del pellegrinaggio che alcune compagnie di fedeli cilentani compiono, ad agosto, sul Monte della Stella).

[8] Dal 2004 l'ISRE ha avviato il progetto "AVISA – Antropologia visuale in Sardegna" che prevede finanziamenti da destinare a film sulla Sardegna, riservando una parte della somma a progetti di documentari etnografici. Nel 2004 è stato finanziato e prodotto il film di Marco Lutzu e Valentina Manconi *In viaggio per la musica* (25 min.), proiettato nel corso della XII edizione del Festival Internazionale del Film Etnografico di Nuoro.

[9] Il film fu presentato in Italia, dopo la *première* sarda, nell'ottobre 1995 nel corso dei MAV5. Il film fu introdotto da Paolo Piquereddu e, di seguito, intervennero Virgilio Tosi, Vincenzo Padiglione e Cesare Pitto. Per ulteriori informazioni sul me-

l'ISRE ha organizzato a cadenza biennale l'International Ethnographic Film Festival che dal 2006 ha assunto la denominazione di Sardinia International Ethnographic Film Festival (SIEFF).

3. Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina (MUCGT) di San Michele all'Adige, diretto da Giovanni Kezich[10], autore di film etnografici e organizzatore nel 1997 della rassegna *Etnofilmusea. Film di documentazione etnografica di ambito museale* (25-28 settembre 1997).

4. Il Museo Etnografico dell'Alta Brianza (Galbiate), per il quale sono stati prodotti numerosi video sulle tradizioni popolari e la cultura materiale brianzola diretti da Massimo Pirovano[11] e Giosué Bolis.

todo adottato da MacDougall per realizzare il film, si rinvia alle pagine 15-20 del «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica» (ottobre 1995).

[10] In questi anni il MUCGT ha prodotto i film (le sinossi sono dello stesso Museo): *Te lo do io il Museo!* di Giovanni Kezich e Cecilia Pennacini (1993, 28 min. Breve viaggio trentino nel collezionismo popolare. Sei collezionisti, in altrettante località del Trentino – San Michele all'Adige, Cunevo, Stenico, Pieve Tesino, Vigolo Vattaro –, esibiscono le loro piccole collezioni etnografiche, alle radici della museografia); *Terre riportate* di Renato Morelli (1993, 28 min. Tre episodi che documentano l'uso del riporto della terra sulla porzione a monte dei campi in pendenza, prima delle arature primaverili. Le diverse tecniche della Val dei Mocheni, Val di Fiemme, Val di Fassa, nelle immagini di un maestro della cinematografia etnografica); *Onòrino il fabbro!* di Lorenzo Brutti (MUCGT/IMEREC, 1993, 28 min. La fabbricazione di una scure da boscaiolo, nella fucina a maglio idraulico del signor Onorino Tognolli, classe 1908, di Olle Valsugana. Riprese in tempo reale, suono in presa diretta); *Ades: vita di golena a San Michele all'Adige* di Giovanni Kezich e Renato Morelli (1994, 28 min. Le stagioni della vita in riva al fiume: la transumanza primaverile degli ultimi pastori, le gare di pesca durante l'estate, il recupero della legna dalle piene e, finalmente, "l'invenzione della tradizione" in occasione del Natale. Uno sguardo originale e attento alla contemporaneità etnografica). Altri documentari, sempre nell'ambito delle attività del MUCGT, sono stati realizzati da Michele Trentini, sul lavoro del quale ci soffermiamo più avanti (cfr. p. 144).

[11] La filmografia di Massimo Pirovano conta le seguenti produzioni: *Il lavoro dei pescatori* (con G. Bolis, 1998, 37 min., vincitore del "Premio internazionale di studi etnoantropologici Pitrè - Salomone Marino Città di Palermo"); *Mélga e lìsca. L'artigianato povero ai margini dell'agricoltura* (con G. Bolis, 1999, 20 min.); *Ul cavagnén – Il cestaio* (con I. Sordi , 2000, 27 min.); *"La pecora è d'oro". L'allevamento ovino in Brianza ieri e oggi* (con G. Bolis, 2002, 30 min.); *Larius olei ferax. L'olivicoltura tradizionale nel territorio lecchese* (con G. Bolis e A. De Battista , 2002, 30 min.).

5. L'associazione culturale AREA (Associazione per la Ricerca Etno-Antropologica) con le produzioni di Italo Sordi e Fabrizio Caltagirone[12].

6. L'Archivio di Etnografia e Storia Sociale della Regione Lombardia, attualmente diretto da Renata Meazza, è dotato di migliaia di documenti fotografici e cinematografici, nonché di alcuni video recentemente prodotti[13]. Fra i più attivi collaboratori dell'AESS nel campo della documentazione cinematografica, oltre ad Achille Berbenni (di cui abbiamo già parlato nelle pagine precedenti), Oreste Castagna[14], Giulio Cingoli[15], Gianfranco Giuliani[16], Paolo Luciani[17], Renzo Martinelli[18], Renata Meaz-

[12] I film prodotti dall'Associazione per la Ricerca Etno-Antropologica (AREA) e realizzati da Fabrizio Caltagirone e Italo Sordi sono: *Bitto di Verva. Casari valtellinesi fra tradizione e innovazione* (1996, 58 min., autori: F. Caltagirone e I. Sordi); *Portare la Madonna. Processioni in Val Tartano* (1998, 30 min., autori: F. Caltagirone e I. Sordi); *Il lavoro e la memoria: boscaioli in Val Tartano* (1999, 30 min., autori: F. Caltagirone e I. Sordi); *…e Santi Rocco evviva. La festa di San Rocco a Tolve* (2002, 42 min., autore: F. Caltagirone); *Il ballo delle ndorcat* (2003, 22 min., autore: F. Caltagirone); *Fa ol temp. I settanta giorni dell'alpe Piazza* (2003, 28 min., autori: F. Caltagirone e I. Sordi); *I malgari della valle del Drogo* (2004, 35 min., autori F. Caltagirone e I. Sordi); *Gli artigiani del legno: gli attrezzi per l'alpeggio* (2005, 30 min., autori: F. Caltagirone e I. Sordi).

[13] I video sono stati realizzati da Rossella Schillaci con la consulenza antropologica di Giancorrado Barozzi. Si tratta di documentari sulle fasi di costruzione di una barca a Monte Isola (Brescia) e sulla fabbrica di fisarmoniche "Mariano Dallapè" di Stradella (Pavia).

[14] Film realizzati da Oreste Castagna per la Regione Lombardia: *Benedetto Ravasio: la fiaba dei burattini*, di Oreste Castagna, regia Oreste Castagna, 1989, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde); *I viaggi di Arlecchino… tra baracche e burattini*, di Tinin Mantegazza, regia Oreste Castagna, riprese filmate Lucio Rinaldi, 1992, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde); *Il mondo di Gioppino*, regia Oreste Castagna, autori Oreste Castagna e Remo Melloni, consulenza pedagogica Maurizio Bizzozzero, 1994, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde).

[15] *Il carnevale di Schignano*, direzione artistica e testo Italo Sordi, riprese filmate Marcello Fracca e Pino Colla, montaggio Anna Missoni, 1981, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde).

[16] *Carnevale in montagna: Bagolino e Ponte Caffaro*, ricerca di Bruno Pianta, riprese filmate Alessandro Casagrande 1976, Regione Lombardia.

[17] *Val di Scalve. Tre storie di montagna*, regia Paolo Luciani, riprese filmate Nevio Sivini, montaggio Elver Degan Bianchet, 1981, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde).

za[19], Pierluigi Navoni[20], Ermanno Olmi[21], Orazio Pettinelli[22], Achille Rizzi[23], Oliviero Sandrini[24], Luigi Santucci[25], vi sono Bruno Pianta e Italo Sordi[26]. Il primo ha costantemente documentato il folklore lombardo

[18] Film realizzati da Renzo Martinelli per la Regione Lombardia: *I madonnari*, testo Alberto Cazzaniga, montaggio Enzo Marchesi, 1979 (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde); *I bruzafer*, sceneggiatura R. Martinelli e A. Frigerio, musica Gianluigi Pezzera, fotografia Lamberto Caimi, montaggio Alberto Moro, 1984, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde);

[19] *Festa del Giglio a Milano*, con Pierluigi Navoni, produzione Renata Meazza, 1985.

[20] *I balli delle Quattro province*, ricerca di Renata Demattia, Renata Meazza, Pierluigi Navoni, Bruno Pianta, riprese filmate Pierluigi Navoni, montaggio Mauro Salis, 1976, Regione Lombardia; *Cuore rossonero*, regia Pierluigi Navoni, testo Bruno Pianta, riprese filmate Furio De Francesco, 1982, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde); *Il carnevale di Quarto Oggiaro*, regia Pierluigi Navoni, testo Renata Meazza, riprese filmate Pierluigi Navoni, 1983, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde).

[21] *Milano '83*, 1983, 65 min., Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde).

[22] *La via del ferro*, montaggio Luisella Baruffini, 1981, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde).

[23] *I boscaì di Levrange*, testo Alfredo Bonomi, fotografia Achille Rizzi, riprese filmate Piero Cavagnini e Piera Tabaglio, montaggio A.R. Andreisi, 1980, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde); *Storia di un baco*, sceneggiatura Marcella e Achille Rizzi, fotografia Piero Cavagnini, 1983, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde); *Storie semplici di roncari*, fotografie A.R. Andreisi, 1985, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde); *Le pietre nella nostra storia*, testo Achille Rizzi, collaborazione Joaquin Musitelli e Gianni Sabbadini, 1988, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde).

[24] *Napoli a Milano*, testo Michele Mozzati, collaborazione Renata Meazza – Guido Bertolotti, riprese filmate Vittorio Baroni, montaggio Arturo Pinto, 1981, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde); *Passione a Cerveno: la Santa Crus*, riprese filmate Maurizio Carelli e Adone Nardi, montaggio Gennaro Olivieri, 1993, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde)

[25] *Oro, incenso e mirra*, regia Francesco Dama, riprese filmate Adone Nardi, montaggio Giorgio Pozzi, 1986, Regione Lombardia (collana Tracciati. Memorie per un Archivio. Culture Lombarde).

[26] La filmografia di Italo Sordi comprende decine di film Super8, in corso di

Fotogramma da *Sos Mamuthones de Mamojada* (2004), di Italo Sordi.

(dalla cultura materiale alle tradizione orali) e ha curato, insieme a Roberto Leydi, i «Quaderni di Documentazione Territoriale» pubblicati dalla Regione Lombardia fra il 1972 e il 1976. Il suo film più noto è *Gli Scarpinanti. I battitori, i cantastorie. La vita degli ultimi ambulanti nelle sagre e nelle fiere dell'Italia settentrionale* (1978). Italo Sordi, demologo e instancabile documentatore delle tradizioni popolari lombarde e non solo, ha recentemente realizzato il film *Sos Mamuthones de Mamojada* (2004, 38 min., Produzione Centro Teatrale S'Arza), un lavoro approfondito sul carnevale di

catalogazione presso l'Archivio di Etnografia e Storia Sociale, e i seguenti film: *Processione della Duplice Apparizione di Valverde* (1974, Super8, muto, 11 min.), produzione Centro di cinematografia scientifica, Politecnico di Milano; *I cordai di Castelponzone* (1978, Super8, muto, 10 min.), produzione Centro di Cinematografia scientifica, Politecnico di Milano; *Il carnevale di Schignano* (con G. Cingoli, 1981, 16 mm, 18 min.), prodotto dall'Ufficio cultura del Mondo Popolare della Regione Lombardia; *Il Carnevale di Ottana* (1990, BETACAM, 45 min.), prodotto dall'Assessorato Pubblica Istruzione e Cultura della Regione Sardegna; *Il Carnevale di Orotelli* (1994, DVCAM, 43 min.), produzione Assessorato Pubblica Istruzione e Cultura della Regione Sardegna; *Ul cavagnén – Il cestaio* (2002, MiniDV, 27 min.), prodotto da MEAB, Museo Etnografico dell'Alta Brianza; *La vite e il vino: tecniche della tradizione* (2002, MiniDV, 28 min., MEAB); *Sos Mamuthones de Mamojada* (2004, DVCAM, SVHS, VHS, 38 min.), prodotto dalla Fondazione Banco di Sardegna; *I saperi del bosco* (con A. De Battista, 2005, MiniDV, 30 min., MEAB).

Mamoiada, dove nel mostrarci la complessità della festa e delle attività implicate, dalla costruzione delle maschere alla preparazione del cibo, dal codice di comunicazione fra le maschere al rituale di Juvanne Martis, integra riprese in stile osservativo, interviste con il microfono in stile "inchiesta televisiva" e dialoghi con gli informatori.

7. Il Museo Etnografico Pigorini, dove lavora come responsabile dei servizi educativi Vito Lattanzi, autore di *Le torce* (1995, 40 min.)[27], un film sul tradizionale corteo delle torce eseguito a Sonnino (centro sui Monti Ausoni, in provincia di Latina). L'autore, che ha anche pubblicato un volume sull'argomento[28], utilizza appropriatamente diversi moduli narrativi, aprendo con un *incipit* che proviene dal modello del romanzo storico, ma poi subito offre il film alla voce dei protagonisti. Lattanzi, inoltre, inserisce e alterna documenti iconici, scritti e grafici che aggiungono informazioni storiche ed etnografiche di diverso tipo e arricchiscono il livello enunciativo del film. Le esigenze didattico-comunicative, per le quali è importante non tralasciare la descrizione della struttura degli eventi, vengono nondimeno soddisfatte: la struttura del cerimoniale e le tecniche materiali che esso implica sono tutte accuratamente descritte, sempre dalla voce dei protagonisti e alla ricerca del rispetto dei tempi lenti che tali attività inevitabilmente comportano.

I film prodotti dalle istituzioni museali e regionali – una lista che non si esaurisce con i centri menzionati sopra[29] – sono in genere ascritti alla

[27] Nel 1993 Vito Lattanzi aveva realizzato *Il giro del mondo in diecimila fotografie* (10 min.) sulla collezione fotografica Enrico Giglioli, conservata al Museo Pigorini di Roma.

[28] Vito Lattanzi, *Pratica rituale e produzione di valori. La processione delle torce a Sonnino*, Roma, Nuova Edizione, 1996.

[29] Ricordiamo, ad esempio, le videocassette prodotte dalla Regione Sicilia e curate da Ignazio E. Buttitta e Rosario Perricone: *Feste del fuoco in Sicilia – I. Dall'Immacolata all'Epifania* (s.d., 41 min., a cura di I.E. Buttitta); *Processioni per impetrare la pioggia (Sicilia 1999*) (2001, 25 min., a cura di I.E. Buttitta); *La Settimana Santa a Calamonaci* (s.d., 50 min., a cura di R. Perricone); *Storia di un lenzuolo di Lana* (Museo del Territorio, Provincia di Foggia), di Maria Teresa Masullo, sulla tessitura tradizionale a San Marco in Lamis; la videocassetta dal titolo *Feste delle Valli Occitane* (2001, 51 min., prod. Ousitanio Vivo Film), finanziata dalla Regione Piemonte e contenente tre brevi documentari rispettivamente realizzati da Bruno Sabbatini,

Fotogramma da *Ordire* (edizione del 2005) di Felice Tiragallo. Le due protagoniste del film osservano le riprese video e le commentano (*osservazione differita*) illustrando agli antropologi il processo tecnico.

categoria "film di documentazione"; è con questo termine che spesso si esprimono gli autori che hanno inteso utilizzare il video per compiere un'operazione di *salvage anthropology* tesa a conservare la memoria di un evento su videocassetta e eventualmente utilizzarla a scopo didattico nelle lezioni universitarie, oppure destinarla a un museo come documentazione audiovisiva sulla cultura di un territorio. Questi film, che hanno già in comune un interesse per la documentazione del patrimonio etnologico e per la sua fruizione su supporto video all'interno di istituzioni pubbliche, presentano anche delle somiglianze sul piano retorico, funzionali peraltro agli obiettivi per cui sono stati prodotti: adottano lo sguardo del cinema d'osservazione, riducendo al minimo l'interazione con gli attori nel corso dello svolgersi degli eventi; nelle interviste gli informatori sono interrogati soprattutto o esclusivamente per descrivere una tecnica, talvolta durante una osservazione differita, come nei film *Il canestro di Canio Benedetto* (di Eugenio Imbriani, Francesco Marano e Ferdinando Mirizzi, 1994, 20 min.) e *Ordire* (di Felice Tiragallo e Maria Gabriella Da Re, 1999, 32 min.); si evita di ricorrere al commento della voce *off* e sono i raccon-

Ugo Giletta e Filippo Mauceri (altre notizie alla pagina WEB http://www.occitania.it/ousitanio/old/01_07_t19.htm).

ti degli informatori a costruire la continuità narrativa del film, in genere combaciante con la cronologia reale degli eventi, inserendosi nella tradizione più oggettivista del film d'osservazione.

La riflessione teorica negli anni Novanta

Tra le riflessioni sul film etnografico prodotte negli anni Novanta va ricordato il numero monografico de «Il nuovo spettatore» curato da Cecilia Pennacini (1989a), con saggi di Paolo Chiozzi (1989a), Laura Operti (1989a, 1989b), Cecilia Pennacini (1989b) e traduzioni di scritti di autori stranieri come Davis MacDougall (1989), Allison Jablonko e Elizabeth Kagan (1989), Colin Young (1989). E poi i volumi di Ambrogio Artoni (1992), Paolo Chiozzi (1989b, 1993) e Francesco Faeta (1995). Artoni, nel suo *Documentario e film etnografico* (1992), analizza lo statuto conoscitivo del documentario alla luce delle teorie semiotiche proponendo, infine, un superamento dell'opposizione fra osservazione e partecipazione; tali due "atteggiamenti", infatti,

> rischiano di essere i poli di un'opposizione puramente ideologica e terminologica. Dunque astratta, come astratto in generale è l'armamentario rigidamente dualistico che la cultura occidentale ci ha lasciato in eredità. Non basta infatti assumere l'*io* e l'*altro* dell'osservazione come dato rovesciabile secondo il punto di vista dell'osservato. Nell'incontro l'io scopre un sé-altro-da-sé, e questo vale per entrambi gli attanti. Ogni cineasta è sempre *stupito* del suo sguardo, così come ogni soggetto filmato è stupito della sua figura proiettata. Rimane l'autoriconoscimento, ma anche la comprensione di una *differenza*, l'*autos* e il *phainon* [...] vale a dire l'identico e il fenomenologico, dove il primo mantiene l'alterità nei confronti dell'altro, il secondo mostra la marca dell'azione, della *performance*, del mutamento da essa prodotto nel soggetto dal fuori-di-sé, dal soggetto altro. C'è dunque un *io*, un *tu*. Ma anche – sempre – un *noi*. Il noi, un "noi" che si pluralizza in mille altri co-attanti (Artoni 1992: 139-140).

In effetti Artoni, mettendo in rilievo la reciprocità fra il soggetto che filma e il soggetto filmato, apre uno spazio alla sperimentazione che però rimarrà non praticato se analizziamo i film che ha prodotto.

Francesco Faeta interviene sul film etnografico in un saggio incluso nel volume *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media* (1995), recentemente ripubblicato (2003) con l'aggiunta di altri due capitoli rispettivamente su Aby Warburg e sull'etnografia visiva demartiniana. Nel capitolo dal titolo "Ancora sull'uomo immaginario. Qualche riflessione sul film etnografico (e sul video)", dopo aver denunciato tanto l'assenza di una riflessione sul film etnografico quanto la scarsità stessa degli oggetti – i film – sui quali la riflessione dovrebbe esercitarsi, e aver rilevato quindi la vocazione antiscientista dell'antropologia italiana, centrata sulla parola e l'abilità discorsiva e scrittoria, diversamente dalle culture anglofone, più tradizionalmente radicate nel metodo dell'osservazione così come praticato dalle scienze naturali, Faeta offre alcuni elementi attraverso i quali individuare lo specifico rapporto che proficuamente fotografia, cinema e videotape possono intrattenere con l'etnografia. Innanzitutto lo studioso rileva che le ragioni per cui il film etnografico non trova «un suo statuto» vanno ricercate indagando la «natura del cinema» la quale non è stata affatto utilizzata a fini scientifici, ma piuttosto spettacolari. Il montaggio, cioè la segmentazione del movimento, avrebbe lo scopo di stupire e toccare le emozioni; mentre la fotografia, nelle prime sperimentazioni con il cronofotografo,

> restituiva il movimento scomposto nelle sue unità sequenziali di base, analiticamente scandite [...] il cinema, al contrario, offriva il movimento in una prospettiva sintetica assai simile a quella reale, non favorendo in modo particolare un approccio scientifico [...] il nuovo mezzo inseriva, però, immediatamente, nell'osservazione, una dimensione collettiva, spettacolare ed emozionale. Esso si prestava a far conoscere e comprendere non attraverso un procedimento di tipo analitico-scientifico, ma sintetico-artistico; si proponeva di meravigliare, stupire, abbagliare. Da questo punto di vista, fotografia e cinema si pongono, sin dagli inizi, agli antipodi e le esperienze liminari, quali quelle cronofotografiche, sono, forse, le uniche che tentano di coniugare i due modelli conoscitivi (Faeta 2003: 147; anche in 1995: 102-103).

Dal momento che il cinema – il setting cinematografico, l'essere immerso nella sala buia – è più vicino al sogno e allo stato di ipnosi, esso «non

ha relazione tanto con l'osservazione scientifica, quanto con l'introspezione onirica» (ivi: 148).

Inoltre, se la fotografia tenta di descrivere la realtà sottraendo in qualche modo segni alla complessità del reale – perché seleziona immagini a intervalli – il cinema lo fa aggiungendo senso; «si carica di segni ambigui e sfuggenti, presentando un continuo slittamento dal significato immediatamente informativo e simbolico a un altro di ordine complesso, percettivamente difficile eppure condizionante» (ivi: 149). Il cinema, aggiunge Faeta, non può rinunciare alla finzione, «il tempo e lo spazio cinematografici sono in opposizione rispetto a quelli reali [...] il montaggio è, com'è noto, lo strumento fondamentale di manipolazione del tempo e dello spazio cinematografici» (ivi: 150) ed è funzionale a

> strategie comunicative di tipo rigorosamente autoriale. Esso altera, in particolare, i due vettori di conoscenza specifica dell'etnografia e dell'antropologia, quello relativo ai tempi di svolgimento e ai modi di accadimento di un evento. Con ciò l'evento stesso è interamente ridisegnato secondo logiche e strategie interpretative. Nella nostra prospettiva di ricerca, dunque, è la macchina fotografica che può restituire in dettaglio i modi dell'evento etnografico ed è la videoregistrazione che può rendere i suoi tempi reali e la loro sincronia con i modi (ivi: 107).

Soltanto la macchina fotografica e il videotape, dunque, restituiscono correttamente la realtà. Certo, anche il videotape può manipolare la realtà, le sue coordinate spazio-temporali attraverso il montaggio,

> ma il modo esatto di impiego del videotape in etnografia e antropologia è quello opposto: si può mantenere la telecamera discretamente e continuamente sul campo di ricerca, impressionare a basso costo grandi quantità di nastro magnetico, girare piano-sequenza circoscritti delle realtà da documentare, guardare più ai tempi che ai modi, evitare il montaggio; si può, più tardi, proporre su piccolo schermo materiali da osservare come tali, quali documenti attendibili della realtà che rappresentano, da leggersi in un percorso comune, vigile e critico, tra ricercatore e soggetti della ricerca, o tra ricercatore e pubblico estraneo, da vedere e rivedere, da analizzare inquadratura dopo inquadratura. Il videotape mi sembra rispondere con flessibilità, in definitiva, alle condizioni visive e

conoscitive proprie delle nostre discipline, in particolare per quel che concerne la ricerca, la documentazione, l'archiviazione, la consultazione intermedia, la restituzione analitica dei dati (ivi: 152).

Alle discipline antropologiche, infatti, si richiede esattezza e relativismo, e «una ossimorica tensione verso un'oggettività che si sa essere impossibile» (*ibid.*). Che fare, allora, del cinema? Esso può rimanere, come anche Carpitella aveva indicato, un «mezzo di trasmissione di contenuti e conoscenze già plasmati dall'autore, espressi anche attraverso altri media, in particolare la scrittura. Informazione e conoscenza sono state, in questo caso, costruite prima del film e in modo indipendente da esso» (ivi: 153). Oppure il cinema può far già parte del progetto rappresentativo fin dall'inizio e la ricerca può rivolgersi a esso come primo – precedendo una eventuale comunicazione scritta – strumento di rappresentazione dei risultati. Si tratterà di un'operazione difficile, perché il documentario non ricorre in genere alla sceneggiatura. E comunque, «non tutti gli ambiti etnografici e antropologici sono egualmente adatti alla restituzione cinematografica [...]. Bisogna, dunque, saper scegliere lo strumento di comunicazione in rapporto ai caratteri eidetici della realtà oggetto di indagine» (ivi: 154). In ogni caso, Faeta non intende fare del cinema uno strumento di descrizione e rappresentazione minore rispetto alla scrittura; non priva il cinema della possibilità di esprimere contenuti etnografici – anche la scrittura è d'altra parte manipolativa e parziale. In conclusione Faeta auspica un cinema direttamente praticato dall'antropologo per non delegare la produzione delle immagini a un "esperto", possibilmente senza il supporto di «testi critici» (testi di commento), e «un montaggio basato in modo netto sul piano-sequenza e, soprattutto, su un'analisi più insistita del fotogramma» (ivi: 116). Il riferimento al fotogramma è mediato da quel *senso ottuso* che Barthes affida, nel cinema, appunto al fotogramma, entità capace di "saltare" il regista e diventare significativa autonomamente, "da sola", senza l'opera costruttrice di senso di colui che inquadra la realtà con l'obiettivo o di colui che alla moviola compie il montaggio. Proprio perché il film etnografico «osserva una realtà che non conosce e che, a volte, si costruisce attraverso percorsi logico-formali diversi ed opposti rispetto ai propri» (ivi: 117), deve offrirsi allo spettatore principalmente come "fo-

togramma" e non come sequenza e narrazione; pertanto il film etnografico può riuscire a parlare allo spettatore anche rinunciando al racconto.

Sebbene in quest'ultima affermazione mi sembra di poter cogliere un'apertura verso uno sperimentalismo non-narrativo, nel discorso teorico di Faeta vi sono chiari riferimenti a Bazin e alla sua preferenza per il piano-sequenza come modalità retorica capace di conservare l'unità spazio-temporale dell'avvenimento e per la conseguente proibizione del montaggio: «Quando l'essenziale di un avvenimento dipende da una presenza simultanea di due o più fattori dell'azione, il montaggio è proibito» (Bazin 1973: 72). Non si tratta di una regola rigida, dal momento che è sufficiente una sola inquadratura a darci l'idea della relazione sincronica fra due elementi che successivamente o precedentemente erano stati separati nel montaggio (ivi: 73). Le analogie con Bazin sono confermate anche dall'enfasi posta sulla profondità di campo come modalità enunciativa che

> pone lo spettatore in un rapporto con l'immagine più vicino a quello che egli ha con la realtà. È giusto dunque dire che la sua struttura è più realistica [...] essa implica di conseguenza un atteggiamento mentale più attivo e anche un contributo positivo dello spettatore alla messa in scena [...] [mentre] il montaggio si oppone essenzialmente e per sua natura all'espressione dell'ambiguità [...] la profondità di campo reintroduce l'ambiguità nella struttura dell'immagine (ivi: 88).

Nel complesso, però, Faeta propone un uso articolato, integrato e strategico della fotografia, del cinema, del videotape e del registratore audiofonico, utilizzabili secondo le proprie specificità comunicative, così come è avvenuto nel corso della ricerca a Cassari e Ragonà tra il 1979 e il 1980, dove un gruppo formato da antropologi e da una troupe cinematografica diretta da Maricla Boggio ha prodotto tremila fotografie e quindici ore di girato in 16mm, parte delle quali confluite nel film *L'assenza del presente* (1981, 155 min.) diretto dalla Boggio, secondo una metodologia che ha comportato, precorrendo i tempi, riflessività, collaborazione e "antropologia condivisa" (Faeta 2003: 155-159; Boggio 1981; Rossitti 2001a).

Anche se non affronta direttamente questioni di retorica audiovisiva,

l'intervento di Luigi Lombardi Satriani ai MAV del 1993 sembra riproporre e confermare le posizioni anti-oggettiviste del 1986. In quell'occasione, Lombardi Satriani affermò la necessità di una formazione cinematografica da parte dell'antropologo o, se lo studioso collabora con un cineasta, di una solidale «convergenza» metodologica fra i due fondata su una competenza e consapevolezza dello «specifico filmico», affinché il film possa ritenersi il risultato dell'applicazione di un determinato punto di vista, necessariamente soggettivo: «Credo che non ci sia nessuna difficoltà ad ammettere che qualsiasi sguardo manipola la realtà. La realtà non vive la sua vita a prescindere dagli occhi che la guardano» (Lombardi Satriani 1995: 95). E, nella parte finale del suo intervento, mi sembra di poter cogliere quasi un invito a quello sperimentalismo dal quale gli antropologi principianti retrocedono terrorizzati per il timore di non vedere scientificamente (e concorsualmente) accettati i loro *essais* audiovisivi:

> Non credo che la creatività sia degli artisti e il rigore freddo, analitico, sia degli scienziati: vi è una creatività scientifica, vi è un'inventività scientifica, la passione e la fantasia possono servire alla scienza per trovare nuovi ambiti, nuove maniere di collegare, altrimenti ripeteremmo meccanicamente formule. Allo stesso tempo occorre non avere preclusioni verso apporti di estranei alle corporazioni scientifiche e accademiche, proprio perché, sovente, essi sono riusciti a vedere cose che gli addetti, molte volte per ottundimento, non avevano visto (*ibid.*).

Parole, queste, che appaiono come un manifesto o quanto meno un segno premonitore di quanto accadrà negli anni successivi.

Capitolo VII | Una "nouvelle vague" etnocinematografica

Nuove prospettive

In questi ultimi quindici anni si sono registrati pochi interventi critici sul film etnografico in Italia[1], ma la cultura etnocinematografica dei filmmaker italiani più interessanti si è aperta ai contributi teorici provenienti dalla Gran Bretagna, dalla Francia e dagli Stati Uniti, stimolando la riflessione e la consapevolezza della propria pratica di etnofilmmaking. Liberi dalle rigidità del dibattito teorico chiuso nei dualismi arte-scienza, etnografico-non etnografico, alcuni autori italiani – soprattutto quelli più lontani dall'accademia – hanno percorso direzioni anti-oggettiviste, utilizzando modalità narrative sperimentali o comunque eterodosse rispetto alla tradizione italiana del film etnografico, su cui pesa, lo abbiamo visto, una vocazione oggettivista. Anche le tradizionali tematiche che per qualche decennio hanno occupato la scena del film etnografico italiano, i riti e le tecniche, sono state abbandonate o rivisitate attraverso nuovi punti di vista più vicini all'esperienza dell'autore (Roberto Dapit in *Dal silenzio. Il mio viaggio nel tempo*, Rossella Schillaci in *Ascuntami*), del protagonista (Francesco Marano in *Cara pianta d'oliva*), di un gruppo di persone legate da una comune appartenenza sociale (Gianni Principgalli in *Japigia Gagi*), territoriale (Michele Trentini e Michele Mossa in *Furriadroxus*), culturale

[1] Vanno segnalati il già menzionato saggio di Padiglione sulla cinematografia "demartiniana" (Padiglione 1997), il libro di Gianluca Sciannameo (2006a) e la recente produzione della casa editrice Kurumuny di Calimera (Lecce) che ha avviato una collana di libri con dvd allegato (Miscuglio, Chiriatti 2004; Grasso 2005; AA.VV. 2006).

(Marco Marcotulli e Arturo Lavorato in *"…a zappa pisa"*) o da una pratica (Rossella Schillaci in *Pratica e maestria*). Restano tuttavia ancorati al modello oggettivista, seppure arricchito dalle voci dei soggetti filmati, i film di Gianfranco Cabiddu e Gianfranco Spitilli; mentre Francesco De Melis rompe con l'oggettivismo carpitelliano e, anche se del maestro persegue l'interesse per il corpo, lo fa rappresentandolo però non come elemento culturalmente condizionato e codificato, ma come strumento di espressione creativa della persona, veicolo di emozioni e sensazioni, prima che di significati sociali predeterminati.

Il clima culturale in cui si sta verificando questa *nouvelle vague* del film etnografico riguardante non soltanto l'Italia, dove si procede più lentamente che altrove, è determinato oltre che da una sempre maggiore accessibilità ai mezzi di produzione e da un incremento della bibliografia antropologico-visuale, anche dall'idea che il documentario è innanzitutto un'esperienza fondata sul dialogo e la reciproca conoscenza.

Autori

Qui di seguito proporrò una serie di film, la maggior parte dei quali realizzati da non-antropologi; ciascuno di essi fornisce spunti di riflessione sulle potenzialità del film come strumento al servizio della rappresentazione etnografica, su questioni che spesso gli antropologi lasciano "fuori campo" e sulla gamma di modalità narrative disponibili per l'etnografia. I film e gli autori che elencherò seguono un ordine strettamente cronologico.

Il primo autore su cui dirigo l'attenzione del lettore è Gianfranco Cabiddu che alterna la produzione di documentari etnografici a quella di *fiction*, anche se quest'ultima si esprime con temi strettamente legati al territorio[2].

S'ardia (1994, 75 min., ISRE) descrive la corsa a cavallo che tradizionalmente si svolge a Sedilo (Oristano) per celebrare la vittoria dell'imperatore Costantino nella battaglia di Ponte Milvio contro Massenzio (312 d.C.). Sulla copertina della videocassetta si legge che

[2] *Disegno di sangue* (2006), *Passaggi di tempo* (2005), *Il figlio di Bakunin* (1997), *Disamistade – Inimicizia* (1988).

> nel film, tutto il ciclo delle feste di san Costantino è visto dall'interno della comunità. Attraverso il racconto personale si penetra l'intreccio delle motivazioni che rendono questa manifestazione viva nell'immaginario della gente di Sedilo. Le radici sedilesi dell'autore, Gianfranco Cabiddu, affiorano attraverso uno stile di ripresa affettuoso e partecipe che diventa spettacolare nelle sequenze della corsa a cavallo. Il film trova la sua sintesi nell'attesa della "Pandela Madzore" (la Prima Bandiera), prima di partire al galoppo da "su frontigheddu": in quel momento, per la gente di Sedilo si condensano un anno di attesa e il significato intimo di appartenenza a una comunità, perché, come dicono a Sedilo: «La Prima bandiera si fa una sola volta nella vita e bisogna fare in modo che riesca bene».

Nel 2000 Cabiddu realizza *Efis, martiri gloriosu* (93 min.), un film che ricalca la struttura di *S'ardia*, utilizzando in abbondanza interviste che rendono la varietà di atteggiamenti partecipativi e devozionali messi in atto nella festa del patrono di Cagliari, e materiali di repertorio, dai cinegiornali Luce a videoregistrazioni amatoriali.

Fra i film degni di menzione vi è *Dal silenzio. Il mio viaggio nel tempo* (2002, 40 min.) di Roberto Dapit, docente di Lingua e Letteratura slovena all'Università di Udine, un viaggio fra le tradizioni popolari friulane dalla Val Resia all'isola di Cres, compiuto senza intenzione di completezza o profondità etnografica. Eppure il film gioca con l'empatia, che pure è un concetto caro agli antropologi contemporanei, e in qualche modo ci insegna – mentre una vena nostalgica taglia diagonalmente tutte le sue inquadrature – come ascoltare e instaurare relazioni con i nostri interlocutori: persone che a volte sembrano scivolare passivamente verso la modernità cedendo alla seduzione che pure essa esercita, altre sembrano lasciarsi sommergere lentamente dal presente che avanza come un'alta marea, altre invece sembrano forzosamente aggrappate ai simboli del passato. E se la tenerezza e l'umanità che esse comunicano resta l'essenza ultima del film, l'altra faccia della medaglia è il bisogno vitale di appartenenza a un territorio, a una *località*. Dal punto di vista stilistico, a tratti il film in qualche misura ricorda l'atteggiamento osservativo di MacDougall, con quella sua peculiare capacità di offrire ai soggetti ripresi l'inquadratura come un luogo in cui esprimersi e autorappresentarsi, ma con

la differenza – e il vantaggio – che Dapit comprende la lingua dei suoi interlocutori[3].

Dapit sembra poco interessato a confrontarsi con la tradizione oggettivista del film etnografico italiano, e disinvoltamente evita le esigenze descrittive e contestualizzanti della rappresentazione etnografica. La videocamera, come egli stesso suggerisce, è uno strumento che gli consente di elaborare il lutto della inesorabile perdita del tempo e dell'identità, di fissare il tempo biografico che passa e le tradizioni aggrappate ai "sopravvissuti"; un'anziana donna e un giovane aprono il film, ed è fra queste due inquadrature iniziali, simboli della differenza e del tempo, che il film racconterà il resto.

La gente dell'albero di Arturo Lavorato, Angelo Maggio e Felice D'Agostino (2003, 30 min., Produzione ARPA & Suttvuess), racconta il culto arboreo di Alessandria del Carretto, con una interessante e coinvolgente prima parte costruita con una sequenza di *slides* in bianco e nero, sorta di abstract dell'intera festa e dunque di ciò che lo spettatore vedrà nel corso del

[3] Scrive Roberto Dapit a proposito del suo film: «È ripercorrere il proprio spazio esistenziale dove il superamento dei confini naturali e linguistici si fa esperienza spontanea e quotidiana. Sono appunti raccolti lungo un cammino noto, e allo stesso tempo sempre sconosciuto, dove lo spazio vitale dell'uomo viene riconquistato dalla natura che riporta con sé il silenzio. Tuttavia è ancora interrotto da voci e gesti arcaici, da suoni e canti o semplicemente da frammenti di quotidianità che ormai diventano per me vere e proprie esperienze poetiche. Uno spazio che si estende dalle pendici del monte Canin fino ai mari del Golfo del Quarnaro, attorno all'isola di Cres. Volti umani e lingue si avvicendano in un percorso segnato da una molteplicità di varianti che conducono inevitabilmente verso la percezione delle affinità. Luoghi dove la sperimentazione della diversità si rivela naturale e necessaria poiché permette di raggiungere la dimensione appagante della completezza. Credo di vivere ciò proprio nei due estremi di questo spazio che continuamente si richiamano, ossia a Resia e a Cres, le dimensioni in grado di evocare per me gli strati più profondi di un universo materiale e simbolico quasi inesplorato che, nel silenzio, ormai solo rappresentano. Mi piace osservare lo sviluppo delle relazioni umane mediate dalla presenza di una piccola videocamera e in particolare constatare come possa diventare perfino invisibile. Allo stesso tempo è uno strumento che attenua il mio smarrimento nel trovarmi di fronte a donne e a uomini che vivono senza la speranza di avere i legittimi eredi culturali, nonostante il loro straordinario sapere» (http://www.ilnarratore.com/topolo2002/roberto_dapit.htm).

Fotogramma da *"...a zappa pisa"* (2003), di Marco Marcotulli e Arturo Lavorato.

film, accompagnata da una voce femminile che racconta le immagini in dialetto locale. Peccato che questa voce rimanga isolata e che nel resto del film i protagonisti, per quanto osservati sempre da vicino con un obiettivo grandangolare che rende l'idea della compartecipazione, anche emotiva, degli autori, siano fonicamente rappresentati dalle urla che segnano i momenti più faticosi della festa e dalle musiche degli esecutori tradizionali che seguono il cerimoniale. Ed è proprio questa presenza quasi permanente della musica, delle urla, delle voci indistinte che punta a sottolineare l'ethos emotivo della festa e che rischia di far scivolare il film verso il "folkloristico". Questa adesione emotiva degli autori alla festa finisce per farli cadere in una visione di essa in cui è la "comunità" a farsi protagonista assoluto dell'evento così come rappresentato nel film. Il tentativo sembrava quello di mostrare gli eventi come se fossero stati visti dalla donna la cui voce sentiamo all'inizio; in questo caso sarebbe stato necessario ricordare di tanto in tanto allo spettatore il modulo narrativo proposto nelle prime immagini.

Altro film da segnalare è *"...a zappa pisa"* (2003, 60 min.) di Marco Marcotulli e Arturo Lavorato, che si apre in modo analogo a *La gente dell'albero*, con una sequenza di *slides* accompagnata fuori campo da un can-

Fotogramma da *Il bue di San Zopito* (2003), di Gianfranco Spitilli.

to religioso in dialetto cui seguono, a differenza del film sul culto arboreo, interviste a devoti che descrivono la "cultura contadina" collegata alla religiosità popolare (il pellegrinaggio alla Madonna di Polsi e gli "spinati" della festa di san Rocco a Palmi) e ai lavori agricoli di cui gli autori ci offrono immagini accuratamente composte e godibili – qualità rara nel film etnografico, di solito più attento ai "contenuti" che alla "forma". Gli autori osservano la cultura contadina per cogliere il percorso che essa sta compiendo nel passaggio dalla tradizione alla modernità, documentando le voci dei protagonisti e affidandosi all'autorità di studiosi per contestualizzare storicamente gli sviluppi dell'economia agricola locale. Come scrivono gli autori nella presentazione del DVD, «abbiamo tentato di contestualizzare il "mondo contadino" in quella che è la situazione attuale, cercando di capire quali potrebbero essere le prospettive di sviluppo dell'agricoltura in Calabria e su quali strade ci si sta muovendo per valorizzare una economia che non può prescindere, per il suo stesso futuro, dal valore aggiunto dato dal territorio e dalla cultura ad esso connessa».

Nel 2003 viene presentato anche *Il bue di San Zopito. Le voci della festa* (46 min.), di Gianfranco Spitilli (antropologo) e Marco Charini (regista). Tema del film, pensato e realizzato durante il lavoro di ricerca per la tesi di laurea in Etnologia, è la genuflessione del bue bianco che ha luogo a Loreto Aprutino, in Abruzzo, durante la festa di San Zopito, il gior-

no di Pentecoste. L'animale, decorato con nastri e altri addobbi colorati, cavalcato da un bambino vestito di bianco e preceduto da uno zampognaro, si inginocchia "per devozione" dinanzi alla chiesa di San Pietro. Sono le voci dei protagonisti, alle quali il film si affida per trasmettere allo spettatore l'importanza e i significati che la festa ha per coloro che vi partecipano, a fare da filo rosso nello sviluppo del racconto. Il film evita accuratamente, e sapientemente, la voce *off* e inoltre non cade nell'ossessione documentativa per la struttura del cerimoniale, tralasciando la *consecutio* degli eventi e la contestualizzazione del cerimoniale della genuflessione all'interno del complesso festivo nel quale è incorporato, preferendo invece offrirci le emozioni, i sentimenti, i significati e la percezione del mutamento attraverso le parole degli stessi protagonisti della festa. Dal punto di vista dell'organizzazione dello sguardo e dei punti di vista nel film, lo sdoppiamento fra antropologo che dialoga con gli attori della festa e filmmaker che riprende ricorda i modi dell'inchiesta televisiva, ma la quantità e la molteplicità delle voci coinvolte, la profondità della descrizione, la pertinenza dei racconti inseriti nel film non lasciano dubbi sull'etnograficità impressa dagli autori al loro lavoro.

Japigia Gagì (2003, 59 min.) è il film che Giovanni Princigalli, con la consulenza del sociologo Franco Cassano, ha realizzato vivendo per un anno con un gruppo di Rom provenienti dalla Romania e stabilitisi in un'area della periferia barese. In questa sua opera prima, l'autore segue le complesse vicende della comunità, nei suoi rapporti interni – l'accattonaggio, la scuola, le nozze, ecc. – e nel conflitto con le autorità locali che intendono rimuovere l'accampamento. Il film trae la sua forza comunicativa e la sua valenza scientifica dalla relazione collaborativa che l'autore è riuscito a creare nel corso della sua permanenza sul campo, un elemento troppo spesso assente nel documentario etnografico italiano. La capacità del film di esprimere la vita emotiva, i sogni dei singoli individui, le aspettative della comunità, i conflitti, le dinamiche attraverso i quali i membri del gruppo rom costruiscono l'appartenenza e l'intimità culturale, deriva proprio dalla relazione profonda che il filmmaker ha instaurato con i soggetti filmati. Un ulteriore risultato di tale approccio metodologico, teso a scorgere e rivelare poeticamente la peculiarità culturale con cui le perso-

ne esprimono la loro umanità, è il senso della possibilità di creare una relazione di solidarietà interculturale fra lo spettatore occidentale e una cultura così differente e "antisociale".

Rossella Schillaci[4], autrice di interessanti documentari, ha acquisito una notevole sensibilità etnografica non soltanto per la formazione ricevuta al Granada Centre of Visual Anthropology a Manchester, ma anche grazie alle collaborazioni con antropologi e etnomusicologi. La sua opera prima, *Ascuntami* (2000, 31 min.), realizzata come saggio finale del corso del Granada Centre, si muove sul registro del film di memoria, focalizzandosi sulla persona della stessa autrice la quale racconta un suo viaggio in Sicilia per ripercorrere i luoghi della sua infanzia. Attraverso le conversazioni con alcune donne che hanno svolto un ruolo importante nella sua famiglia, le pagine di un diario ritrovato, i film Super8 realizzati dai genitori, i paesaggi, la Schillaci crea una rete di rinvii fra passato e presente, tradizione e modernizzazione, città e campagna, paesaggi esterni e movimenti dell'anima, nostalgia e desiderio di fuga, senza mai riuscire a recidere definitivamente l'ambivalente legame con l'isola. La cultura tradizionale, nel film, costituisce lo sfondo dove tutto prima o poi ritorna e si ricollega generando un senso di appartenenza legato agli odori, ai sapori e a una sensorialità diffusa che il film riesce a evocare. *Pratica e mastrìa* (2005)[5], realizza-

[4] Rossella Schillaci è nata a Torino nel 1973. Dopo essersi laureata con una tesi di antropologia visiva e una ricerca svolta nei campi nomadi della città di Torino, ha frequentato la Scuola video di documentazione sociale "I Cammelli" diretta da Daniele Segre. In seguito ha condotto alcuni laboratori di cinema e realizzazione video in scuole elementari e medie, e un seminario di antropologia visiva all'Università di Padova. Nel dicembre 2000 termina un Master in Visual Anthropology e regia del documentario al Granada Centre della Università di Manchester. In seguito ha collaborato con una società di produzione portoghese; ha realizzato un documentario per una televisione danese e ha lavorato nella redazione di Raisatshow di Torino. Attualmente sta collaborando con l'Archivio di Etnografia e Storia Sociale della Regione Lombardia per il quale ha recentemente prodotto il documentario *La fabbrica delle fisarmoniche* (2005, 35 min.). L'ultimo film realizzato da Rossella Schillaci è *Viesh/Canto* (2007, 57 min.).

[5] Il film, che ha appena cominciato la sua carriera, è stato selezionato alla Mostra do Filme Etnografico di Rio de Janeiro (2005), al 9° Belo Horizonte's Documentary and Etnographic Film Festival (2005), al 9° International Short & Inde-

to con la consulenza dell'etnomusicologo Nicola Scaldaferri[6], è invece un film sui fratelli Forastiero, esecutori di musica tradizionale e costruttori degli strumenti che suonano, ciaramelle e zampogne, molto noti in ambito regionale e nei festival della zampogna come quello di Scapoli. Il film, se confrontato ad altri esempi di film di ricerca etnomusicologica, è decisamente innovativo: abbandona la documentazione e la classificazione dei repertori così cara all'etnomusicologia tradizionale – *in primis* carpitelliana – riuscendo a comunicarci il significato che la musica possiede per i fratelli Forastiero, come la musica sia da essi utilizzata in quanto personale chiave di lettura del mondo (per esempio attraverso i concetti di "accordo" e "armonia") e come risorsa simbolica strumentale per la costruzione di relazioni sociali e identità personale. *Pratica e mastrìa* è insomma un film che riesce a mostrarci una volta per tutte – se mai ce ne fosse ancora bisogno – l'inequivocabile capacità del film di essere strumento efficace per fare etnografia "densa" attraverso le immagini e i suoni.

Francesco De Melis, documentarista e etnomusicologo formatosi alla "scuola" di Diego Carpitella, con cui si è laureato con una tesi in etnomusicologia visiva, ha prodotto negli ultimi anni numerosi e diversi documentari degni di menzione[7]. Quel che colpisce, a chi conosce la for-

pendent Film Festival (Dhaka, India), e ha vinto il Lucania Film Festival (2005, sezione documentari).

[6] Nicola Scaldaferri è autore, con Simone Ciani, del film *La devozione sonora. Salita al santuario e discesa della Madonna del Pollino* (2000, 32 min.). Il film si inserisce in una serie di lavori cinematografici sul noto pellegrinaggio (oltre al film di Di Gianni del 1972, va ricordato il film di Mario Carbone, dal titolo *La Madonna del Pollino*), ma, a differenza degli altri che si sono soffermati sulla parte più nota della festa, quella che si svolge intorno alla cappella, descrive anche i cerimoniali che hanno luogo durante il trasferimento della statua da San Severino al santuario e viceversa.

[7] La filmografia di Francesco De Melis comprende i seguenti film: *Asta del pesce a Porto Recanati* (1983), *Il ciclo del tabacco – 1. La semina* (ricerca di E. De Simoni), *Appunti sui contadini veneti del Brasile* (1985, 30 min.), *Bambini seggiolai* (Super8, 1985, 3.18 min.), *Circo Truzzi* (Super8, 1989, ricerca di E. De Simoni), *Porto dei suoni* (2002), *Il tamburo del Vesuvio* (1996), *Gè nèssa* (2001, prodotto dal Parco del Paneveggio), *Sequeris* (1995), *Ladir* (1998), *Guernàr le bestie* (2005), *I cieli e la terra* (2001, prodotto dall'Agenzia per il Giubileo), *Chiumma* (2002).]

Fotogramma da *Pratica e mastrìa* (2005), di Rossella Schillaci.

mazione e i suoi primi lavori, è il totale abbandono di quell'oggettivismo sistematicamente praticato dal maestro, quasi come se l'opera di De Melis rappresentasse l'inconscio sommerso di quel cinema carpitelliano così rigidamente chiuso nelle mura del documentarismo. Tutto ciò che dai film di Carpitella, impegnato a analizzare e catalogare, era stato rimosso, dalle inquadrature e dalla pista sonora – i sensi, i sentimenti, la *communitas*, le sonorità non codificate, l'espressività, la sensorialità della cultura – esplode nel cinema di De Melis, in una sorta di finale liberazione creativa che mi piace avvicinare all'espressionismo artistico, sia in quanto reazione all'"oggettivismo" degli impressionisti che, come il lettore ricorderà, intendeva riprodurre la visione "naturale", sia come uso delle forme (il corpo, il gesto, il colore, il tratto) per enfatizzare una realtà interiore. Sebbene ogni suo film costituisca una specifica sperimentazione sui suoni e i colori, nell'opera di De Melis si possono riconoscere dei caratteri comuni che pure variano con il tema e le esigenze della committenza. Si può riscontrare, per esempio, la tendenza ad accumulare e addensare progressivamente la tessitura testuale (*Il tamburo del Vesuvio*, *Porto dei suoni*, *Chiumma*), talvolta strutturando il film in forma tripartita, come la sonata, quando dopo un secondo movimento in cui la sensorialità e il "rimosso dell'oggettivismo"

deflagrano in un montaggio caleidoscopico, nel terzo movimento (*Porto dei suoni*) si ritorna al tema principale, trattenendo questo *espressionismo etnografico* dallo sfociare in una sorta di "video-action painting" dove resterebbe solo il gesto creativo del filmmaker e la sua presenza autoreferenziale, perdendo il contatto con la realtà. È evidente il lavoro prodotto sui suoni e le sonorità in genere, che esprime un bisogno di musica, una ricerca di musicalità, alla quale De Melis non rinuncia mai lavorando all'editing sonoro come un intarsiatore o un compositore che, avendo scelto di trattare la realtà, utilizza i rumori e qualsiasi altro suono, naturale o artificiale che sia, come se fossero note da distribuire sulla timeline-pentagramma non senza manipolarle (estendendo o replicando) nelle pause e nelle lunghezze.

De Melis non rinuncia mai alla ricerca della musicalità – ricordiamo che egli è anche un compositore ed è spesso autore delle colonne sonore presenti nei suoi film – nemmeno quando si trova dinanzi a un tema così drammatico come il lavoro dei bambini seggiolai in Brasile, un film che, strutturato com'è in tre minuti e con un montaggio attento all'esecuzione del manufatto come un film "di cultura materiale", sembra contenere implicitamente una critica al rigido documentarismo dei film *uniconcettuali* della Scuola di Gottinga e delle produzioni del MNATP, poco attento agli aspetti umani e morali delle persone filmate.

Considerazioni a parte meritano i film realizzati da De Melis per i musei e i parchi territoriali. *Gè nèssa*, per esempio, video che i visitatori del Parco del Paneveggio trovano all'interno di una stalla collocata lungo un sentiero "etnografico", costruisce il suo ritmo principalmente attraverso il montaggio visivo; non è un film di osservazione nel senso convenzionale, sebbene ne utilizzi tutti i moduli enunciativi: i movimenti di macchina tolgono ogni sospetto di estetismo, perché segnano la presenza del filmmaker, persino la sua invadenza, quando sta "troppo" vicino al soggetto, quasi volesse "rubargli" il fiato, senza dirgli una parola, semplicemente osservandolo.

Cosa ci dicono questi film dal punto di vista etnografico? Che le culture non sono repertori codificati che le persone eseguono con indifferenza, senza partecipazione, ma che al di là delle strutture, delle regole, dei comportamenti replicabili, vi sono i sensi, i sentimenti, la matericità, il

Fotogramma da *Chiumma* (2002), di Francesco De Melis.

contatto con i materiali di cui sono costituiti tanto gli oggetti d'uso comune quanto i simboli. Il senso di appartenenza comunitaria passa attraverso la condivisione della fatica e dell'esperienza sensoriale, come in *Chiumma*, un film progettato per essere integrato all'interno di una installazione che ebbe luogo nel 2001 al Palazzo delle Esposizioni a Roma. Qui due grandi schermi proiettavano le fotografie di Patrizia Giancotti, realizzate dallo "stesso" punto di vista della videocamera, mentre su un terzo schermo centrale, era mostrato il video di De Melis sulla festa (celebrata il 2 febbraio e il 15 agosto) della Madonna del Soccorso intervenuta, secondo la leggenda, a proteggere Sciacca dalla peste nel 1625. *Chiumma*, osservato fuori dal contesto espositivo per cui è stato prodotto, può definirsi come una deflagrazione video-sensoriale che stimola gli antropologi visuali e gli etnofilmmaker a non dimenticare l'estetica, nel senso antico di *sensorialità* che la parola porta con sé. Un gruppo di pescatori si sottopone allo sforzo eccezionale, diremmo ai limiti dell'umano, di trasportare a spalla il simulacro di una Madonna, e De Melis ne mostra perfettamente il travaglio, le sensazioni e i sentimenti. *Chiumma* è un film che non può essere visto al di fuori dell'installazione per cui è stato progettato[8]: da so-

[8] Nel testo di presentazione, l'evento dal titolo *Chiumma… di mare in terra… La Passione dei pescatori di Sciacca* (Palazzo delle Esposizioni, 25 novembre 2001) viene

lo non ci dice nulla dei motivi personali e collettivi che spingono quegli uomini a un tale tipo di partecipazione e di comportamenti; omette di informarci sul contesto in cui si svolge il rito, anche se gli eventi seguono una loro logica cronologica; alla fine del film non sapremo dunque nulla dei significati che le persone danno a quella loro pratica sociale e culturale. Anche ne *I cieli e la terra* il corpo è il protagonista di una religione popolare che qui, prima di essere mentalità, è sensorialità e passioni. È proprio la rappresentazione del corpo il punto di connessione fra Carpitella e De Melis; al corpo Carpitella si era avvicinato in quanto "oggetto" che la cultura produce e organizza, tale da essere studiato e catalogato, intermediario per la comprensione della società e della cultura da cui esso è strutturato; da qui l'interesse per la cinesica, per le analogie tra forme "artistiche" e posture del corpo. Anche De Melis osserva e filma il corpo, ma senza imbrigliarlo in schemi classificatori, senza ridurlo a manifestazione passiva di una cultura, lasciando piuttosto che esso invada lo schermo, visivamente e acusticamente, sfuggendo a quel tipo di osservazione scrupo-

così descritto: «*Chiumma* è un evento visivo e sonoro basato sulla percezione contemporanea di diverse sfere della comunicazione al fine di 'tuffare' gli spettatori in un contesto marino a forte connotazione antropologica, quale è ancora la realtà dei pescatori siciliani nel loro universo quotidiano (a bordo e in porto) e nella dimensione straordinaria (la festa della Madonna del Soccorso). Suoni, gesti, posture e micromimica, documentati e riprodotti, risultano in tal senso determinanti ai fini evocativi di un tale "altrove marino". I mezzi impiegati per questa evocazione sono quelli "classici" inventati dall'uomo "ad hoc" per gli occhi e per gli orecchi: la fotografia, il cinema, la musica. Ciò che più conta è il punto di vista, ed anche il "punto di udito". Tale "angolo" visuale e sonoro è un'interpretazione, in chiave lirica, ma da parte di due antropologi che, in prima persona, hanno realizzato le immagini e catturato i suoni». Successivamente, *Chiumma* è stato incorporato in una installazione dal titolo *Virgo potens. Il culto mariano dalla danza vesuviana alla passione siciliana* (maggio 2004, Festival "Etno's – la scena degli altri" tenutosi a Nuoro nel cortile della Casa Grazia Deledda). Nel testo di presentazione di *Virgo potens* si legge: «*Virgo potens* consiste nell'esecuzione di una partitura visiva e sonora fatta di cinema, musica e fotografia: l'itinerario antropologico lungo il quale si snodano i tre linguaggi è tutto meridionale e procede dalla Campania alla Sicilia, dal Vesuvio a Sciacca [...]. In *Virgo potens* tale visività musicale dialoga con la visività del cinema e della fotografia: il contrappunto icono-sonoro che ne scaturisce è frutto dell'intreccio di proiezioni video, proiezioni fotografiche, fonosfère mariane e canto live su tessuti vocali-strumentali pre-mixati».

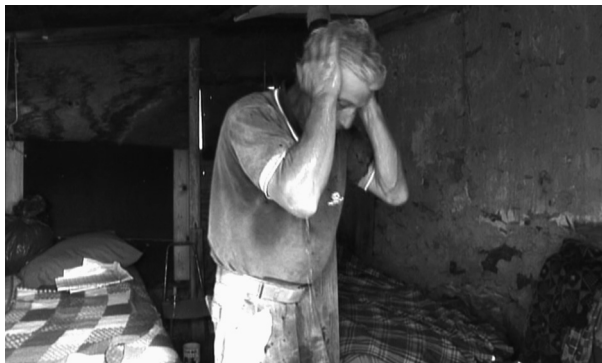
losa messa in atto, per esempio, in occasione della produzione dei MIV, per i quali era stato necessario ricorrere a una sorta di reclusione in studio dei *performers* tradizionali, affinché l'obiettivo potesse osservare e restituirci il più piccolo dettaglio microcinesico, anch'esso potenziale rivelatore di cultura e arcaismi.

Michele Trentini[9] lavora da diversi anni con il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, dove ha prodotto la maggior parte dei suoi film, tutti realizzati secondo il canone osservativo, documentativo e catalogatorio che le istituzioni richiedono ai film che producono. Tuttavia, il suo più recente film, *Furriadroxus* (2005, 42 min., produzione ISRE) – tra i documentari etnografici più apprezzabili di questi ultimi anni, realizzato con Michele Mossa[10] –, pur conservando traccia di quel rigore documentativo richiesto dalle committenze precedenti, riesce, attraverso un montaggio che può distrarsi dalla sequenzialità cronologica che riti e tecniche – temi in genere privilegiati dai musei – impongono, a fornirci un quadro

[9] Michele Trentini, sociologo laureatosi a Dresda e a Trento, è nato a Rovereto nel 1974. Ha frequentato un seminario sulle tecniche di ripresa presso il Medienkulturzentrum Pentacon Dresden, un seminario con Vittorio De Seta presso la "Zelig. Scuola di documentario, televisione e nuovi media" di Bolzano e il "Workshop Video Etnografico" organizzato da Ethnodoc (www.ethnodoc.org) a Matera. Dal 2002 svolge attività di ricerca impiegando i metodi dell'etnografia e dell'antropologia visiva principalmente per l'Archivio Provinciale della Tradizione Orale presso il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. Ha realizzato film per il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, per l'Istituto Superiore Regionale Etnografico e per la Comunità Montana Bellunese. La filmografia di Michele Trentini comprende: *L'arte di Tone. Caseificazione con latte ovicaprino in alta val dei Mòcheni* (2004, 16 min., MUCGT); *Il pane annuale 2003* (2004, 19 min.), ricerca: Antonella Mott, Michele Trentini; *Augusto e i poeti. Dolce musa d'Anaunia* (2004, 20 min.), ideazione e consulenza scientifica: Giovanni Kezich, ricerca: Marco Romano, Michele Trentini; *L'alfabeto delle cose. Appunti visivi di documentazione etnografica presso la raccolta di Camillo Andriollo a Olle* (2005, 36min.), consulenza scientifica: Giovanni Kezich, ricerca: Antonella Mott, Michele Trentini; *Sono cose che tutti non vedono. La collezione etnografica di Fioretto Bortot* (2006, 14 min.).

[10] Michele Mossa, etnomusicologo, insegna presso la Scuola di Etnomusicologia del Conservatorio "L. Canepa" di Sassari e presso la Scuola di Etnomusicologia del Conservatorio "G. Pierluigi da Palestrina" di Cagliari. Ha svolto ricerche in ambito etnomusicologico in Trentino per il Laboratorio di etnomusicologia dell'Università di Trento e presso le minoranze linguistiche liguri di Carloforte e Calasetta.

di una umanità e di una economia marginale rispetto alla principale risorsa del territorio di Malfatano: il turismo marino estivo. I protagonisti del film – frequentati dagli autori per circa un mese – sono pastori, pescatori e artigiani che vivono nei *furriadroxus*, gli ovili divenuti col tempo dimore fisse di questi uomini soli, alcuni rassegnati a una vita di sussistenza e solitudine, altri ancora fiduciosi in un cambiamento. La struttura narrativa del film si impianta sul contrasto fra queste vite lontane dai percorsi ordinari e il turismo di massa che invade il territorio nei mesi estivi; pertanto, il film offre elementi di discussione per lo studio dell’identità del territorio di Malfatano, diviso fra le “piccole” e probabilmente dimenticate storie di vita che popolano i *furriadroxus* e il flusso di capitali mosso dal turismo e dall’imprenditoria edile proveniente dal Continente. Questo contrasto, per niente didattico o stereotipato, è invece ricercato e espresso attraverso la vita delle persone e fa emergere, sopra le folle balneari, il magma di sentimenti e emozioni che quegli uomini vivono restandosene ai margini del clamore estivo.

Gli autori hanno curato particolarmente, per quanto una apparecchiatura digitale possa consentire, la scelta delle inquadrature e la fotografia; c’è anche una estrema attenzione a tenere immobile la videocamera e di conseguenza a nascondere il corpo del filmmaker. La videocamera spesso è lasciata sul cavalletto in attesa di un’azione – le prime inquadrature del film di Trentini e Mossa sembrano citare l’incipit di *Tempus de Baristas*, il film che David MacDougall ha realizzato nel 1993 in Sardegna. *Furriadroxus* è guidato da una sorta di sguardo incantato che comunica un senso di immobilità esistenziale; le vite sono sottoposte ai tempi geologici della natura, sono incorpate nella terra, nelle piante, nelle rocce, nel mare e nel vento di quei luoghi. È vero che ogni inquadratura ha sempre una evidente relazione con lo spazio, ma qui si scorge l’intenzione, sicuramente implicita, di imbrigliare il tempo, di creare una sorta di “buco nero” in cui la materia inverte il suo segno; il tempo diventa visibile, si impossessa dello schermo: la speranza, l’indifferenza, la rassegnazione e il cinismo dei protagonisti diventano elementi naturali e astorici. È la visione del mondo dei protagonisti a dilagare nel testo e veniamo a trovarci di fronte al paradosso del cinema d’osservazione: quanto di ciò che vediamo è il punto di vista nativo e

Fotogramma da *Furriadoxus* (2005, 42 min.), di Michele Mossa e Michele Trentini.

quanto appartiene invece al filmmaker? L'adesione al punto di vista nativo rischia di chiudere i soggetti in una visione monolitica dell'identità da loro stessi prodotta, mentre una relazione dialogica/dialettica sposterebbe la rappresentazione su un piano riflessivo offrendo ai soggetti una visione forse più articolata di se stessi e della realtà. E poi, ricordiamolo, il film è *sempre*, alla fine, il prodotto dello sguardo del suo autore; pertanto la capacità mimetica del film deve essere controllata, discussa, contraddetta, rivelata, sicuramente dichiarata.

Infine un accenno agli ultimi tre film realizzati da chi scrive, limitandosi alle intenzioni che li hanno animati e lasciando che siano altri a formulare osservazioni critiche. Essi compongono una trilogia nella quale fa da filo rosso Angelo Lopardo, l'informatore con cui ho lavorato dal 1995 producendo alcune pubblicazioni[11] e tre video, ognuno dei quali cerca di oltrepassare le tacite regole oggettiviste e documentaliste che il film etnografico italiano ha perseguito in questi anni. *Santomartino!* (2001, 38 min., selezionato al Festival Internazionale del Film Etnografico di Nuoro 2002) descrive la lavorazione del maiale presso la famiglia di Angelo Lopardo, contadino lucano che vive in un luogo isolato della Contrada Monte Pez-

[11] Il saggio, *Maiali per i discendenti. Simboli e relazioni nella festa del maiale* (in «Archivio di Etnografia», vol. 1, nr. 1, 1996, pp. 31-46) può essere considerato a mo' di opuscolo da accompagnare al video *Santomartino!* (2001); il volume *Etnografia con una persona* (Potenza, Ermes, 2001) analizza diversi modi in cui Angelo interagisce con l'identità culturale locale di cui egli stesso è un produttore.

zafarina sul territorio di Brienza (Potenza). Il film, pur non rinunciando a descrivere le fasi di lavorazione del maiale, spesso spiegate dallo stesso Angelo, lascia che entrino nel testo elementi ed eventi che potrebbero essere ritenuti irrilevanti per la documentazione: l'arrivo di una donna col figlio per invitare Angelo e la moglie Maria al matrimonio del giovane, una discussione fra uomini intorno ai cambiamenti che introdurrebbe l'euro, un momento di pausa davanti al televisore, l'incertezza nel decidere la quantità di sale necessaria per fare i salami. In qualche modo il film cerca di superare il modello carpitelliano del "rilevamento audiovisivo di cultura materiale" introducendo *tranches* di vita quotidiana e suggerendo in modo discreto la presenza del filmmaker in modo da mostrare l'umanità dei protagonisti e la complessità dell'evento al di là delle competenze tecniche implicate. Cogliendo questo senso di minimalismo quotidiano che intenzionalmente ho ricercato, Karen Lüdtke ha scritto nella recensione al film:

> L'andamento delicato di questo film induce un senso di casuali ritmi quotidiani senza, tuttavia, trascurare gli aspetti precari della vita, l'inevitabilità del cambiamento sociale, i rischi economici, l'avanzare della vecchiaia. La descrizione visiva che ne risulta è frutto di una lunga frequentazione tra i protagonisti e l'etnografo Francesco Marano. La morte di un maiale diventa il centro attorno al quale emergono sottili dettagli riguardanti le caratteristiche culturali e storiche di questa regione (Lüdtke 2006).

Il secondo film, *L'arte di Rumì* (2001, 31 min., vincitore del Premio Nigra 2001), si fonda narrativamente sull'incontro fra Angelo e l'amico Rumì, anch'egli contadino e pastore, ma soprattutto abile intagliatore del legno. La visita a Rumì per portargli alcuni bastoni di legno – nessuno dei quali alla fine si rivelerà adatto a essere lavorato – diventa un'etnografia nativa in cui è Angelo a svolgere il ruolo di etnografo che fa domande sui tipi di legno usato, sugli strumenti, i processi di lavorazione, l'apprendimento e la trasmissione delle tecniche. Grazie a questo espediente, quello di far dialogare due persone appartenenti alla stessa cultura tradizionale locale, riusciamo a entrare direttamente dentro il linguaggio e il codice con-

diviso fra i due, dunque evitando, come accade quando l'antropologo è un outsider, che l'informatore "traduca" il suo discorso italianizzandolo.

Il terzo film, *Cara pianta d'oliva* (2005, 63 min)[12], è un tentativo non di descrivere o raccontare, ma di evocare la vita di Angelo cercando di dare un'idea dei suoi sentimenti, del suo carattere, delle sue emozioni in circostanze pubbliche e private. Considerato in relazione con gli altri due film della trilogia, *Cara pianta d'oliva* cerca di comunicare la ricchezza e la complessità della vita umana, e di ricordare che gli informatori e gli antropologi prima ancora di essere rispettivamente fonti etnografiche e analisti della cultura sono persone, esseri umani tra i quali si instaurano relazioni umane. Secondo questa logica, dunque, il filmmaker non può essere occultato; la mia presenza è infatti espressa attraverso cartelli, musiche e immagini che sottintendono la mia persona e cercano di esprimere le emozioni e i sentimenti che io stesso ho provato in qualche occasione. Il film "descrive" in modo poetico la vita di Angelo nel corso di otto anni durante i quali il mondo è stato attraversato da guerre e da processi di globalizzazione che hanno toccato e mutato anche la vita di questo "piccolo contadino" lucano. Angelo esprime idee personali sulla vita e sugli eventi politici, pur avendo come sua unica fonte d'informazione la televisione, dimostrando così come il potere persuasivo del piccolo schermo non sia così scontato e invincibile. Il film, nella cui struttura ho cercato di trasmettere l'idea di una fine sempre rinviata, con un movimento spiraliforme e centrifugo, si conclude con l'incontro fra Angelo e uno straniero, viaggiatore nomade, a cui dà ospitalità e lavoro, un evento che mette Angelo di fronte all'Altro, spostando lo sguardo dello spettatore verso un secondo potenziale protagonista (che non vedremo mai e intuiremo soltanto attraverso il racconto di Angelo), osservato con gli occhi di colui che fino a quel momento nel film aveva svolto il ruolo dell'Altro da descrivere e raccontare, e che ora diventa un nostro "sostituto", un delegato del nostro occhio, alle prese con una vita diversa dalla propria. E in questa vi-

[12] Selezionato al Bilan du Film Ethnographique di Parigi (2005), alla Mostra Internacional do Filme Etnografico di Rio de Janeiro (2005) e vincitore del Premio Nigra Antropologia Visiva (2005).

cenda, forse, Angelo potrebbe riconoscere un'analogia con la sua relazione con l'etnografo.

Il futuro del film etnografico

Negli ultimi anni, a partire dal 2004, si è registrato un incremento del numero di insegnamenti di antropologia visuale attivati (alcuni già presenti negli anni precedenti) nelle università italiane, segno di un inequivocabile interesse crescente verso la disciplina, sebbene a tale dato positivo non corrisponda un analogo sviluppo della formazione etnocinematografica pratica all'interno dell'università che, nel complesso, vive in un regime di sopravvivenza. Un altro elemento negativo, che non aiuta gli studiosi a conoscere con precisione la quantità, e dunque la qualità, delle produzioni etnocinematografiche, rallentando la riflessione sul rapporto fra teoria e pratica, è l'assenza di canali di distribuzione del film etnografico. A ciò si accompagna l'esiguo numero, soprattutto in Italia, di videoteche adeguatamente fornite[13]. All'estero, alcune di esse (la videoteca del Comité du Film Ethnographique al Musée de l'Homme, il Granada Center of Visual Anthropology a Manchester e l'Università di Trömso in Norvegia) incrementano i loro archivi grazie all'organizzazione di festival che annualmente ricevono centinaia di documentari e tuttavia, non disponendo di un archivio consultabile on line, lasciano inaccessibile il patrimonio di film che stanno accumulando. In Italia, un'istituzione simile è l'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro che organizza il Sardinia International Ethnographic Film Festival, una rassegna a tema fra le più importanti al mondo, frequentato dai maggiori studiosi italiani e stranieri, e fra le più ambite dai filmmaker anche per i consistenti premi che assegna.

Infine, sembra che da qualche tempo il film etnografico debba confrontarsi, per certi versi, con le tecnologie multimediali e l'ipermedia, le quali in questo momento consentono di offrire al fruitore un'ampia gam-

[13] È stata recentemente costituita l'Etnovideoteca dell'Università della Basilicata (www.etnobas.org/etnovideoteca) con una dotazione di circa cinquecento documentari, fra i quali i film indispensabili in una videoteca specializzate sul film etnografico.

ma di dati fra loro olisticamente interrelabili soddisfacendo meglio le esigenze della "documentazione" e della "descrizione".

Se il film vorrà competere con le potenzialità dell'ipertesto multimediale, del WEB e del CD, potrà farlo soltanto se oserà sperimentare nuove forme di narrazione, di intertestualità e integrazione fra i codici (visivi, scrittuali, verbali, teatrali, narrativi, ecc.); se volgerà lo sguardo agli insegnamenti di Jean Rouch per riprendere la lezione sull'etnofinzione e l'antropologia condivisa, e se saprà essere, come auspica Jay Ruby, riflessivo senza sottrarre allo spettatore il piacere della verosimiglianza o, forse, se rinuncerà a essere protagonista assoluto e vorrà "collaborare" con altri media alla costruzione di *performances*, installazioni, esposizioni multimediali. In un tale quadro, assai dinamico e tendente alla sperimentazione, potremmo dichiarare, assieme ad altri, che il film etnografico e la sperimentazione sulla rappresentazione etnografica sono vivi e promettenti.

Bibliografia

AA.VV.

1972 *Teorie e prassi del cinema in Italia 1950-1970*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore.

1989

2006 *Il male di San Donato. Un film di Luigi Di Gianni*, Calimera, Kurumuny.

Aics

1982 *Giornate del film etnografico (III)*, in «Bollettino dell'Associazione italiana di cinematografia scientifica».

Argentieri Mino

2000 *Neorealismo e mondo contadino*, in «Nord e Sud», XLVII, nr. 4, pp. 108-123.

Artoni Ambrogio

1992 *Documentario e film etnografico*, Roma, Bulzoni.

Barbati Claudio, Mingozzi Gianfranco, Rossi Annabella

1978 *Profondo Sud. Viaggio nei luoghi di Ernesto de Martino a vent'anni da «Sud e Magia»*, Milano, Feltrinelli.

Bazin André

1973 *Che cos'è il cinema*, Milano, Garzanti.

Bernagozzi Giampaolo

1979 *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, Firenze, La Casa Usher.

1985 *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, Bologna, Pàtron.

Bettetini Gianfranco

1975 *Realtà, realismo, neorealismo, linguaggio e discorso: appunti per un approccio*

teorico, in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, pp. 109-140.

BLASCO Luciano e MARZOCCHINI Alessandro
1994 *Michele Gandin. Lo spettacolo della realtà*, numero monografico del «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica», dicembre.

BOGGIO Maricla (a cura di)
1981 *L'assenza del presente. Storia di una comunità marginale*, Venezia, Marsilio.

BRAGAGLIA Cristina
1995 *Storia del cinema francese*, Roma, Newton Compton.

BRUNETTA Gian Piero
2003 *Cent'anni di cinema italiano. 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza (I ed. 1991).

BRUNO Giuliana
1993 *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, Princeton University Press.

BUTTITTA Ignazio Emanuele
1999 *I corpi dei santi. Breve discorso intorno alle immagini della santità*, in Piercarlo Grimaldi (a cura di), *Il corpo e la festa. Universi simbolici e pratiche della sessualità popolare*, Roma, Meltemi, pp. 91-114.

CALISI Romano
1960 *Sulla utilizzazione del film nella ricerca etnografica*, in «Rivista di Etnografia», XIV, 61, 1960, pp. 36-58.
1962a *Il film etnografico e sociologico*, in «Audiovisivi», marzo-aprile, nr. 3-4, pp. 9-13.
1962b *Regnault e la nascita del film etnografico*, in «Audiovisivi», giugno, nr. 6, pp. 7-11.
1972 *Il film di ricerca in etnologia e antropologia*, Venezia, La Biennale.

CARAVAGLIOS Cesare
1934a *Disco e Fonofilm al servizio della ricerca folklorica*, in «Rendiconti», vol. LXVII, fasc. XI-XV, 1934, pp. 1-10.
1934b *Per la Fotocineteca Italiana di Stato*, in «Aspetti Letterari. Rassegna di Lettere, Scienze ed Arti», fasc. 1, pp. 1-20.

CARPITELLA Diego
1977 *Informazione e ricerca nel film etnografico in Italia: 1950-1976*, in ISRE 1977, pp. 23-30.
1980 *Il film etnografico tra "avvenimento" e "quotidiano"*, in «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica», nr. 1, pp. 18-22.
1981 *Pratica e teoria nel film etnografico italiano*, in «La Ricerca Folklorica», nr. 3, pp. 5-22.
1982 *Documentari fuori casa*, in «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica», dicembre, pp. 23-26.
1985 *Etnomusicologia visiva*, in *Catalogo della 3° Rassegna del film etnomusicale*, Firenze, FLOG, ciclostile.
1986 *Ricerca, documentazione e illustrazione nel film antropologico*, in «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica», giugno, pp. 9-14.

CASETTI Francesco
2002 *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani.

CHIOZZI Paolo
1989a *Reflections on Ethnographic Film with a General Bibliography*, in «Visual Anthropology», vol. 2, nr. 1 , pp. 1-84.
1989b *Che cos'è il film etnografico*, in «Il nuovo spettatore», nr. 12, pp. 89-97.
1993 *Manuale di antropologia visuale*, Firenze, Unicopli.

CIRESE Alberto Mario
1971 *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo.

CLEMENTE Pietro
1985 *Alcuni momenti della demologia storicistica in Italia*, in Clemente *et al.* 1985, pp. 5-49.

CLEMENTE Pietro, LEONE Alba Rosa, PUCCINI Sandra, ROSSETTI Carlo, SOLINAS Pier Giorgio
1985 *L'antropologia italiana. Un secolo di storia*, Roma-Bari, Laterza.

CORRARO Vincenzo, MARINO Lucio
2004 *Musica e tradizione nella festa della Madonna del Pollino*, Atti del Seminario di Studi, San Severino Lucano 25 agosto 2000, San Severino Lucano, Pro Loco del Pollino.

"Cronaca" (Gruppo)
1981 *Appunti di critica del modo di produzione nell'informazione*, Roma, Istituto di Psicologia, CNR.

De Feo Luciano
1936 *L'uso del film e del fonofilm per rilievi folcloristici e la utilizzazione delle stazioni di radiotrasmissione per la esecuzione di dischi fonetici e di musica popolare*, in Lucio Silla (a cura di), *Atti della Società Italiana per il Progesso delle Scienze*, Roma, Società Italiana per il Progresso delle Scienze, pp. 41-52.

Della Volpe Galvano
1954 *Il verosimile filmico ed altri scritti di estetica*, Roma, Edizioni di Filmcritica.
1972 *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli (I ed. 1960).

de Martino Ernesto
1977 *La fine del mondo*, a cura di Clara Gallini, Torino, Einaudi.
1995 *Note di campo. Spedizione in Lucania 30 Sett.-31 Ott. 1952*, Lecce, Argo.

de Martino Ernesto, Gandin Michele, Rotunno Giuseppe
1986 *Pisticci e il suo costume: materiali tratti dai documentari Pisticci e Costume lucano*, Matera, R. Fontana.

De Melis Francesco
1993 *Note sul restauro*, in «Bollettino dell'AICS», Materiali di Antropologia Visiva, 4 (1992), pp. 43-45.
1997 *Il tarantismo e la musica negli occhi (Sul restauro della Meloterapia)*, in «La Ricerca Folklorica», nr. 36, pp. 149-150.

De Simoni Emilia
1997 *L'Archivio Fotografico Moderno del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma*, in Faeta, Ricci 1997, pp. 51-73.
2003 *"Campi visivi" di un'antropologa*, in V. Esposito (a cura di), *Annabella Rossi e la fotografia. Vent'anni di ricerca visiva in Salento e in Campania*, Napoli, Liguori, pp. 106-110.

Di Gianni Luigi
2000 *Il cinema documentario meridionale nel dopoguerra*, in «Nord e Sud», XLVII, 4, pp. 217-238.

ECO Umberto

1968 *La struttura assente*, Milano, Bompiani.

1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

FAETA Francesco

1995 *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media*, Milano, Franco Angeli.

2003 *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli.

2004 *Lontano da dove? Lontano da tutto. Breve resoconto di un'indagine di etnografia visiva*, in «Voci», nr. 1, pp. 69-91.

2005 *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Torino, Bollati Boringhieri.

FAETA Francesco, RICCI Antonello (a cura di)

1997 *Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia*, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

FARNELL Brenda

2003 *Birdwhistell, Hall, Lomax and the Origins of Visual Anthropology*, in «Visual Anthropology», vol. 16, nr. 1, pp. 43-55.

FERRARO Domenico

2001 *Tra magia e realtà. Il meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Roma, Squilibri Editore (Camigliatello [CS], Altrosud 2002).

FERRER PAPA Junior Vincenzo Antonio

2002 *Diego Carpitella e l'antropologia visiva*, Università di Firenze, A.A. 2001-2002, Tesi di laurea, relatore prof. Pietro Clemente.

FLORIS Antioco

2005 *Appunti per uno studio sul documentario di Fiorenzo Serra*, in «Portales», nr. 6-7, settembre-dicembre, pp. 197-208.

FOFI Goffredo, VOLPI Gianni

1999 *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, Milano, Lindau.

GALLINI Clara

1977 (a cura di) *Sud e magia: Introduzione ai documentari sui temi delle ricerche di Ernesto de Martino*, in ISRE 1977, pp. 31-40.

1981 *Il documentario etnografico "demartiniano"*, in «La Ricerca Folklorica», nr. 2, pp. 23-31.

1996 (a cura di) *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla "Spedizione etnologica" in Lucania*, Lecce, Argo.

2001 *Un gran mago*, in Domenico Ferraro (a cura di), *Tra magia e realtà. Il Meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Roma, Squilibri, pp. 54-57.

GALLINI Clara, FAETA Francesco

1999 *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*, Torino, Bollati Boringhieri.

GIACANELLI Ferruccio

1954 *Cinema ed etnologia*, in «La Lapa», vol. II, nr. 4, dicembre 1954, pp. 121-122.

GINSBURG Faye

1995 *Mediating Culture. Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production onf Identity*, in Leslie Devereaux and Roger Hillman (eds.), *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, Berkeley, University of California Press, pp. 256-291.

GRAMSCI Antonio

1950 *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi.

1966 *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Torino, Einaudi (I ed. 1948).

GRASSENI Cristina

2003a *Lo sguardo della mano. Pratiche della località e antropologia della visione in una comunità montana lombarda*, Bergamo, Edizioni Sestante.

2003b *Il video documentario come rappresentazione di comunità di pratiche*, in Manoukian 2003, pp. 147-172.

GRASSO, Mirko (a cura di)

2005 *Stendalì. Canti e immagini della morte nella Grecìa salentina*, Lecce, Kurumuny.

GRIFFITHS Alison

2002 *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology, and the Turn-of-the-Century Visual Culture*, New York, Columbia University Press.

GRIMSHAW Anna

2001 *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press.

HOCKINGS Paul
1981 *La cinematografia etnografica*, in «La Ricerca Folklorica», nr. 3, aprile, pp. 47-50.
1995 *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, Le Hague (prima edizione 1975).

IACCIO Pasquale
2000 *Napoli e il cinema: un rapporto complesso*, in «Nord e Sud», XLVII, nr. 4, pp. 8-19.
2002 *Il Mezzogiorno tra cinema e storia. Ricordi e testimonianze*, Napoli, Liguori.

ISRE (Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro)
1977 *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica*, Atti del Convegno Nazionale, Nuoro 25-30 ottobre 1977, Nuoro, Tipolito Arti Grafiche ARPEF.

JABLONKO Alison, KAGAN Elizabeth
1989 *Cinema e gesto: riesame del processo di osservazione*, in «Il nuovo spettatore», nr. 12, pp. 77-88.

LEVI Carlo
1995 *Cristo si è fermato a Eboli*, Roma, Einaudi (I ed. 1945).

LOMBARDI SATRIANI Luigi M.
1980 *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Milano, Rizzoli.
1986 *Le fonti scritte e orali e il documento audiovisivo*, in «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica», giugno, pp. 85-91.
1995 *Introduzione*, in «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica», ottobre, pp. 89-95.

LÜDTKE Karen
2006 Recensione a *Santomartino!*, in «Archivio di Etnografia», nr. 1, n.s., pp. 166-167.

MACDOUGALL David
1989 *Al di là del cinema di osservazione*, in «Il nuovo spettatore», nr. 12, pp. 123-129.

MANOUKIAN Setrag (a cura di)
2003 *Etno-grafie. Testi oggetti immagini*, Roma, Meltemi.

Marano Francesco
1995 *Autoetnografie. Autorappresentazioni della cultura tradizionale*, in «Ossimori», nr. 7, pp. 24-32.
2001 *La mietitura: Video between Imagined Community and Auto-Ethnography*, in «Visual Anthropology», vol. 14. nr. 2, pp. 185-202.
2005 *Anni Cinquanta e coccinelle che volano. Video e poetiche della memoria nella cultura tradizionale*, Lecce, Besa.
2007 *Camera Etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli.

Marazzi Antonio
2002 *Antropologia della visione*, Roma, Carocci.

Maxia Carlo
1959 *La cinematografia come mezzo di documentazione dell'etnografia, delle arti e delle tradizioni popolari*, in «Lares», XXV, nr. 1, pp. 152-159.

Metz Christian
1980 *Cinema e psicoanalisi*, Venezia, Marsilio.

Michaels Mark
1996 *Gatti's Jungle Adventures*, in «Trailer Life», aprile.

Mingozzi Gianfranco
1978 *La realtà oltre l'immagine*, in Barbati, Mingozzi, Rossi 1978, pp. 13-17.
2001 *La taranta*, Roma, ML Edizioni.

Miscuglio Annabella, Chiriatti Luigi
2004 *Osso sottosso sopraosso. Storie di santi e di coltelli: la danza-scherma a Torrepaduli*, Calimera, Kumuny

Moravia Sergio
1984 *Filosofia. Storia e testi: il pensiero del secolo XIX*, Firenze, Le Monnier.

Musumeci Adriana
1957 *Film etnografici*, in «Lares», XXIII, nr. 1-2, pp. 99-101.

Nepoti Roberto
1988 *Storia del documentario*, Bologna, Pàtron.

Operti, Laura
1989a *Antropologia visuale ed educazione interculturale*, in «Il nuovo spettatore», nr. 12, pp. 117-122.

1989b *Ripensando a Margaret Mead e a Gregory Bateson*, in «Il nuovo spettatore», nr. 12, pp. 123-129.

Padiglione Vincenzo
1997 *Visualizzare un pensiero: la cinematografia demartiniana*, in «Ossimori», nr. 8, pp. 69- 74.

Parmeggiani Paolo
1999 *Using Video in Self-representation: Ethnic an Linguistic Minorities in the Province of Udine (Italy): Analysis of Documentaries (1970-1995)*, in «Visual Anthropology», vol. 13, pp. 47-69.

Pennacini Cecilia
1989a (a cura di) *Realtà dell'uomo. Cinema e antropologia*, numero monografico de «Il nuovo spettatore», nr. 12.
1989b *L'antropologia visuale in un mondo che non è solo di parole*, in «Il nuovo spettatore», nr. 12, pp. 123-129.
2005 *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci.

Piault Marc Henry
2000 *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Nathan.

Piccardi Marco S.
2005 *Il museo relitto: una fiorente obsoloscenza*, in «Antropologia Museale», IV, nr. 9, pp. 37-41.

Pinna Giuseppe
2002 *Con gli occhi della memoria. La Lucania nelle fotografie di Franco Pinna. 1952-1959*, Trieste, Il Ramo d'Oro.

Rosati Falerio (a cura di)
1973 *1968-1972. Esperienze di cinema militante*, Roma, Bianco e Nero.

Rossi Annabella
1969 *Le feste dei poveri*, Bari, Laterza.
1971a *Realtà subalterna e documentazione*, in «Photo 13», II, pp. 26-29.
1971b *L'antropologo e la fotografia*, in «*Photo 13*», II, pp. 36-37.
1977 *La ricerca filmica condotta dal Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari*, in isre 1977, pp. 85-115.
1978 *In viaggio con Ernesto de Martino*, in Barbati, Mingozzi, Rossi 1978, pp. 7-11.

ROSSITTI Marco
2001a *L'immagine dell'uomo*, Udine, Campanotto Editore.
2001b *Lo sguardo discreto*, Udine, Campanotto Editore.

ROUCH Jean
1981 *Etnografia e cinema*, in «La Ricerca Folklorica», nr. 3, 1981, pp. 41-46.

SACCÀ Antonio
1995 *Storia della sociologia*, Roma, Newton Compton.

SCIANNAMEO Gianluca
2005 *Cinema etnografico*, in Grasso 2005, pp. 59-74.
2006a *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto de Martino e il cinema etnografico italiano*, Bari, Palomar.
2006b *Luigi Di Gianni*, in AA.VV. 2006, pp. 33-42.

SEPPILLI Tullio
1959 *VII Symposium Internazionale sul Film Etnografico e Sociologico. Mozioni conclusive*, Perugia, Istituto di Etnologia e Antropologia culturale dell'Università degli Studi di Perugia.
1977 *Per una teoria della utilizzazione degli strumenti di documentazione sonora e visiva nella ricerca antropologica*, in ISRE 1977, pp. 74-84.

SIMONETTA Gianluca
2004 *Vittorio De Seta. I documentari degli anni '50*, Tesi di laurea in Storia e critica del cinema, Università di Siena, a.a. 2003-2004, relatore prof. Sandro Bernardi.

SPARTI Davide
1992 *La comprensione in azione*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», XXXIII, nr. 1, pp. 93-130.

STAM Robert, BURGOYNE Robert, FITTERMAN-LEWIS Sandy
1999 *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, Milano, Bompiani.

TANONI Italo (a cura di)
1985 *Cinema antropologico e religione*, Camerino, Mierma.

TIRAGALLO Felice
1995 *The International Festival of Ethnographic Films of Nuoro (1977-1994)*, «Europaea», vol. I, nr. 1, pp. 227-237.
2005 *L'incorporazione dello sguardo. Visione, progetto e tessitura fra etnografia fil-*

mica e tecnologia culturale, in A. Caoci (a cura di), *Bella s'idea mellus s'opera. Sguardi incrociati sul lavoro artigiano*, Cagliari, CUEC.

TOSI Virgilio
1978 *Presentazione delle Giornate del film etnografico italiano*, in «Cinema 60», nr. 121, pp. 50-51.
1984 *Il cinema prima di Lumière*, Torino, Edizioni RAI.
1986 *Il documentario scientifico tra scienze umane e scienze esatte*, in «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica», giugno, pp. 107-118.

TULLIO-ALTAN Carlo
1971 *Manuale di antropologia culturale. Storia e metodo*, Milano, Bompiani.

VARELA Francisco
1994 *Il reincanto del concreto*, in Pier Luigi Capucci (a cura di), *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna.

WORTH Sol, ADAIR John
1972 *Through Navajo Eyes: Explorations in Film Communication and Anthropology*, Bloomington, University of Indiana Press.

YOUNG Colin
1989 *Cinema d'osservazione*, in «Il nuovo spettatore», nr. 12, pp. 47-60.

Indice dei nomi

ETNOGRAFIE

ETNOGRAFIE